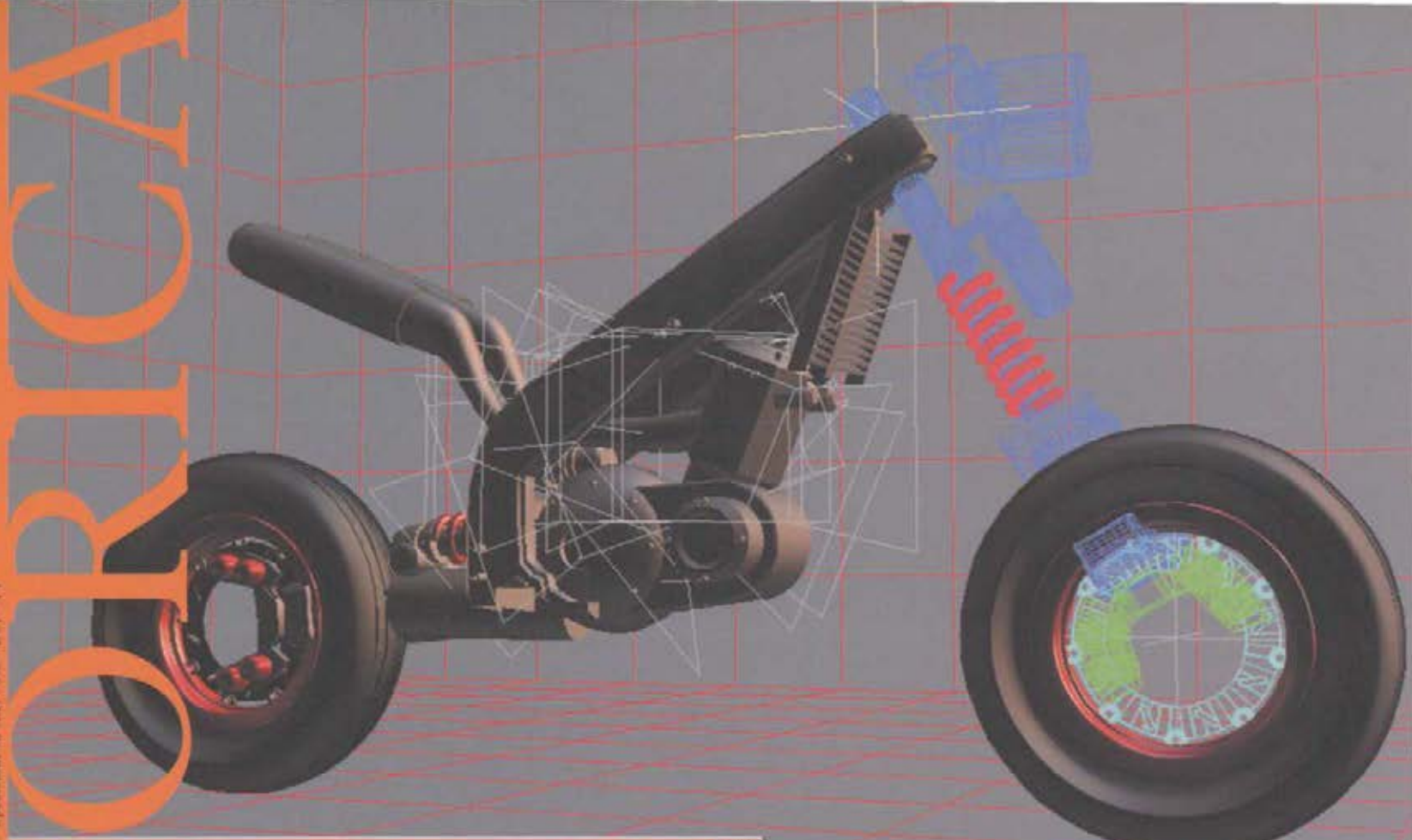
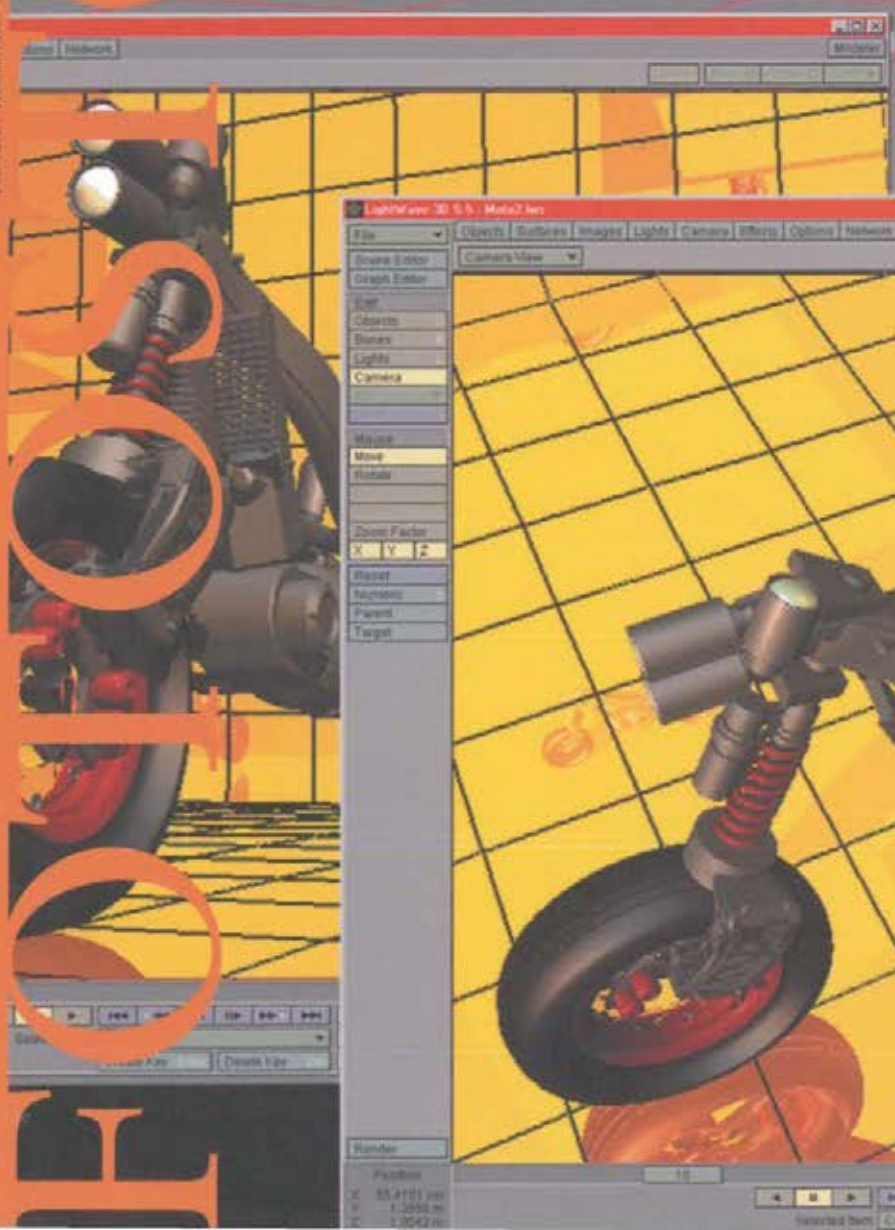
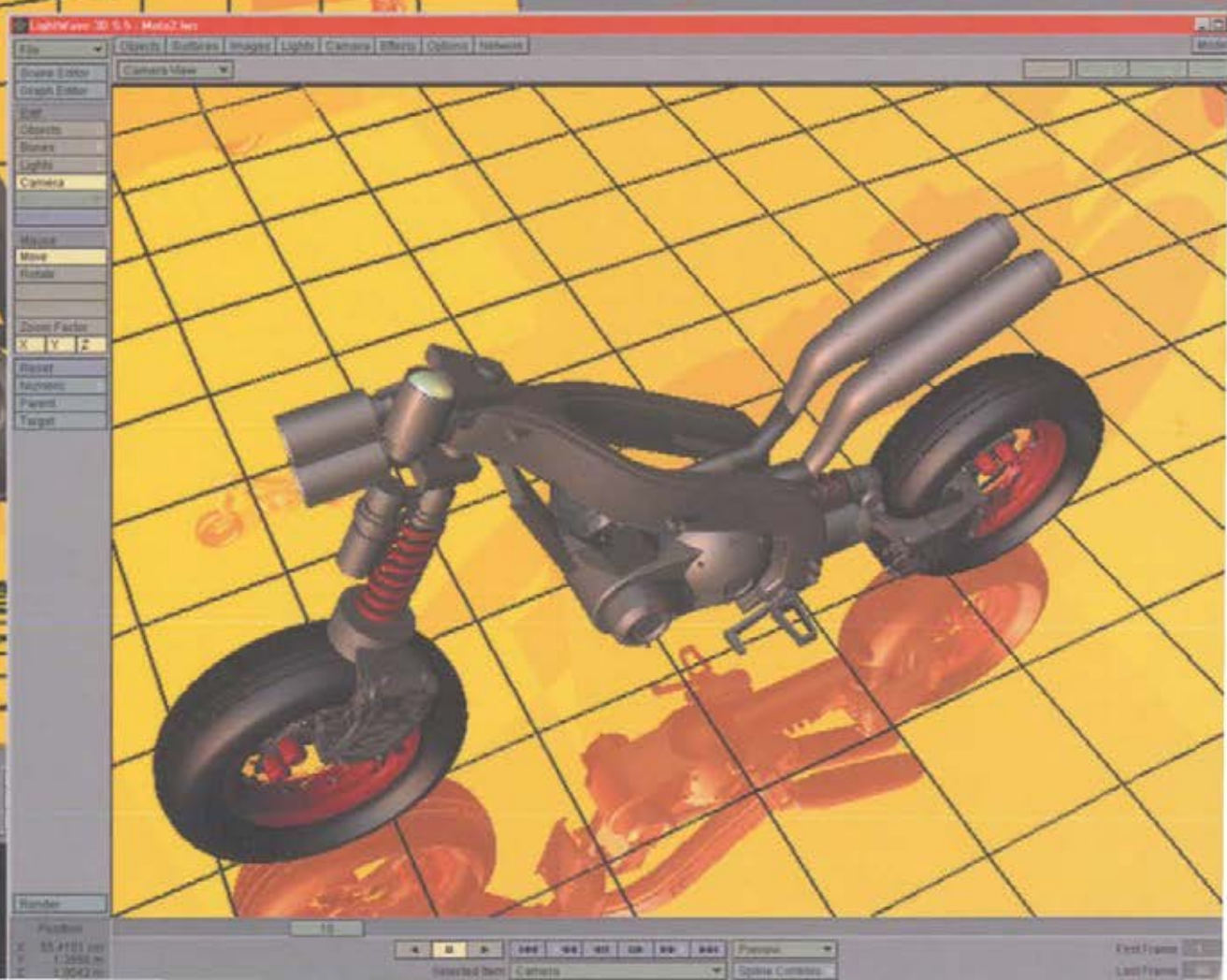
FOTOSTORICA

GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA | OTTOBRE 2001 | N. 13/16 | L. 23.000
Periodico Trimestrale - Spedizione in A.P. 70% - DCI - TV

A CURA DI ITALO ZANNIER







FOTOSTORICA ©
Gli archivi della Fotografia

Nuova serie
N. 15/16 Ottobre 2001

Cura scientifica di
ITALO ZANNIER

Direttore responsabile
ADRIANO FAVARO
Direttore del F.A.S.T.

Art director
FRANCO GIACOMETTI

Progetto grafico
Giacometti Associati

Impaginazione
Corrado Mignani

Segreteria di redazione
S.V.E. Società Veneta Editrice
via Pio X, 6
31040 Volpago del Montello (TV)
Tel. e Fax 0423. 870207
www.fotostorica.com
e-mail: info@fotostorica.com

Comitato scientifico
SILVIA BERSELLI
Centro per il Restauro e la Conservazione della Fotografia, Milano
ANNE CARTIER-BRESSON
Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies, Mairie de Paris
LAURA CORTI
Storica dell'Arte
CHARLES-HENRI FAVROD
Directeur Honoraire du Musée de l'Elysée, Lausanne
MICHAEL GRAY
Curator Fox Talbot Museum, Lacock Abbey

La responsabilità del contenuto degli articoli è dei singoli Autori. Si collabora alla rivista solo su invito.

Coedizione
S.V.E. Società Veneta Editrice
Amministrazione della Provincia di Treviso
Copyright © 2001

Autorizzazione del Tribunale di Treviso n. 962/95

Stampa
Grafiche Zoppelli, Dosson - Treviso

In copertina
Marco Mirè
Los Angeles 2001
Progetto digitale tridimensionale

Sommario

2/3 **Editoriale**
4 Fotografie di fantasmi e fate
Italo Zannier
12 L'"Autovelox" del 1901
Italo Zannier
14 Alinari on-line: IL PROGETTO EDUCATIONAL
Emanuela Sesti
18 Comisso fotoreporter
Adriano Favaro
24 Il colore come impressione
Manlio Brusatin
28 Qualche aggiustamento di opinione
Franco Vaccari
31 **Dossier**
Fotografia e design e *design* della fotografia
32 Linguaggio fotografico e design visivo
Italo Zannier
43 Franco Fontana promuove il design
48 Design digitale - Marco Mirè
50 Fabrica
UN DESIGN
56 Un disegno di Beppe Mora
58 La pittura per i dilettanti fotografi

Rubriche
71 I CONTEMPORANEI CONSERVANO
Giuliano Borghesan
Elio Ciol
74 LA FOTOGRAFIA ALL'UNIVERSITÀ
Il design nell'"Archivio Casali"
Michela Orbani
79 MERCATO E COLLEZIONISMO
80 CAMERA CHIARA
Il grandangolo del lettore
a cura di Elisabetta Pasquettin
82 SEGNALAZIONI LIBRI
84 LE MOSTRE
86 **F.A.S.T. Notizie**
100 EVA Acque, paesaggi e sensualità
di Mario Vidor
102 "AUTO-RITRATTI" un progetto fotografico di Francesco Morandin
103 Meneghetti, designer
di Marco Lampreda
104 **C.R.A.F./news**
112 Club Eventi

Editoriale

Numero dopo numero, con notevole sforzo organizzativo e – se c'è consentito dirlo – anche economico-finanziario, la nostra Rivista, grazie anche alla appassionata cura scientifica del prof. Italo Zannier, sta assumendo un'immagine e un ruolo sempre più definiti. Agli editoriali di Zannier, fanno eco i nostri, che riprendono le sue provocazioni culturali di un'apertura sempre più ampia al mondo della fotografia che, in Italia in particolare, presenta ancora ampi spazi non esplorati o dimenticati. Già nel numero doppio precedente abbiamo inserito integralmente l'opuscolo – "manifesto sulla Fotografia futurista" in occasione anche di due importanti mostre sull'argomento; in questo numero continuiamo a dar corso a questa iniziativa di recupero culturale di quegli scritti ormai introvabili, anche nelle biblioteche pubbliche. Presentiamo ai nostri Lettori l'integrale riproduzione in facsimile dell'opuscolo di Luigi Barberis "La pittura per i dilettanti fotografi" (1901), mentre rafforziamo l'interesse dei nostri Dossier affrontando oggi il tema "Design e fotografia" o, meglio, "la fotografia come design" realizzando degli autentici scoop culturali con recupero di immagini ormai introvabili. Ma apriamo anche le pagine di "Fotostorica" ai contributi di notizie e di idee che ci vengono dal variegato mondo della fotografia, proponendo quindi ai lettori un "notiziario" sulla attività dei circoli, associazioni, istituzioni, specialmente sulle numerose mostre che si allestiscono in Italia e all'estero; le nuove rubriche "camera chiara", per dialogare con i lettori, e un'utilissima guida "Mercato e collezionismo" per chi segue questi particolari settori. E, come noterete, diamo anche un respiro internazionale al giornale, fornendo di ogni articolo un abstract in lingua inglese. Parlavamo all'inizio di "provocazioni culturali" cui ci impegna Zannier e siamo lieti di ospitare la sua proposta di riorganizzare le sparse forze del mondo fotografico italiano per una nuova "Società Fotografica Italiana". Non vogliamo certo sovrapporci a quanto scrive il nostro curatore scientifico: desideriamo solo confermare anche l'impegno di "Fotostorica" in questa direzione, augurandoci che la rivista possa ospitare un dibattito sull'argomento con il contributo degli operatori, in modo da coagulare, se possibile, le varie opzioni nel fine ultimo di avviarci a far rivivere una istituzione quale potrebbe essere la "Società Fotografica Italiana".

Emanuele Candiago
Editore

Marzio Favero
Assessore alla Cultura Provincia di Treviso

ABSTRACT

*Our editorials echo those of Prof. Zannier, taking up the cultural provocation of an ever-wider-ranging outlook onto the world of photography. We would like to reproduce in full the facsimile version of Luigi Barberis' leaflet (*La pittura per i dilettanti fotografi, *1907 –* Painting for amateur photographers, *1907) and increase the interest aroused by our dossiers by dealing with the theme of "Design and photography", or rather "photography as design" and presenting our readers with true cultural scoops by retrieving pictures no longer to be found today. We are also opening up the pages of Fotostorica to ideas from the varied world of photography, offering our readers a "newsletter" on the activities of clubs, institutions and on the numerous exhibitions being held both in Italy and abroad; the new columns "Light Room" for feedback from readers, and a useful guide "Markets and Collecting" for those interested in these sectors. We are pleased to publish Prof. Zannier's proposal to harness the skills scattered throughout the world of photography into a new "Italian Photographic Society".*

Prologo*

"Io non voglio adesso esporvi i meriti della fotografia, e ripetervi come questa, sapientemente applicata alla medicina, all'astronomia, alla fisica, e, possiamo pur dire, a tutte le manifestazioni della scienza, abbia portato mirabili frutti, dei quali gli Italiani hanno il merito di raccogliere... gli avanzi, appunto perché mai si volle, anche nelle nostre Università, dare alla fotografia quell'importanza che essa ha veramente. È vero che la fotografia è sorta su basi poco... accademiche, ma qual'è quella disciplina che è sorta su tali basi ?" (...) "Organizziamo una Federazione tra le nostre società di fotografia, come già tentò con poco successo la Società Fotografica italiana, istituiamo una scuola, che raccolga queste energie sparse e le metta sulla giusta strada...".

Per una nuova "Società Fotografica Italiana"

Nel 1889 – realizzando anche gli antichi propositi (1866) di Ottavio Baratti, editore e direttore della prima rivista di fotografia in Italia, "La Camera Oscura" (pubblicata a Milano, dal 1863 al 1867, e a Prato dal 1883 al 1901, fi diretta invece dal padovano Luigi Borlinetto) –, venne istituita a Firenze la "Società Fotografica Italiana", sull'esempio della francese "Societé Héliographique, fondata nel 1851, ridenominata "Sociéte Française de Photographie" nel 1854, e tuttora efficacemente operante, con il patrocinio del Ministero della Cultura di Francia.

A Londra, nel 1853, era stata fondata la "Photographic Society of Great Britain", chiamata poi "The Royal Photographic Society", e cosivvia in altre parti del mondo, dove molte tra queste Società sono ancora attive. A comporre e a presiedere queste Istituzioni furono illustri scienziati e famosi fotografi, animati dalla passione della fotografia e della sua magia, coscienti della sua importanza in ogni settore della scienza e dell'arte. Primo presidente della "Società Fotografica Italiana" venne eletto a Firenze l'antropologo Paolo Mantegazza, cui seguì il microbiologo Giorgio Roster. Una storia affascinante, quella della S.F.I., che si rispecchia anche nel suo "Bullettino", un notiziario mensile di insostituibile rilievo scientifico e informativo internazionale. Poi più nulla, quanto a organismi nazionali, se non una congerie di Circoli e di Gruppi, perlopiù amatoriali, anche se spesso sono stati significativi per la "custodia" e lo studio dell'"arte fotografica". A livello nazionale, comunque, nell'ultimo dopo-, guerra venne istituita la F.I.A.F. ("Federazione Italiana Associazioni Fotografiche"), affiliata alla F.I.A.P ("Fedération Internazionale de l'Art Photographique"), che sembrò sostituire la S.F.I., ma non fu così, in quanto i suoi fini, nobili certamente, furono e sono tuttora indirizzati soprattutto, se non esclusivamente, all'amatorismo fotografico che conta migliaia di dilettanti e centinaia di Circoli, dal nord al sud.

Da questi Circoli e Gruppi, si dirà (ed io, se mi è consentito, sono il primo a difenderne la storia, soprattutto del dopoguerra, basti pensare a "La Bussola", "La Gondola", l'"Unione Fotografica", il "Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia", ecc.), sono d'altronde usciti negli anni Cinquanta alcuni tra i maestri della nostra fotografia, da Fulvio Roiter a Paolo Monti a Federico Vender, da Mario De Biasi a Giorgio Lotti a Berengo-Gardin, Cesare Colombo, Giuseppe Bruno, ecc. – che passarono al professionismo quotidiano e attivo, competitivo e faticoso –, mentre sopravvisse il fotoamatorismo dei

* Abracadabra (alias Arturo Rossi), in "Annuario del Corriere Fotografico" di Milano, per l'anno 1891, p. 16.

Cavalli, Donzelli, Finazzi, ecc., proiettato nel sublime Giacomelli, e in Migliori, Branzi, Camisa, Finocchiaro, ecc., che segnano un capitolo fondamentale della cultura italiana *tout court*. Tutto ciò, e il resto, è d'altronde ben conosciuto; il fotoamatorismo, dopo quegli anni d'entusiasmo, si è parzialmente ridimensionato nel dopolavorismo, lecito certamente, ma non sufficiente; al di là, la barricata professionale del fotogiornalismo: impegnato, sofisticato, elegante o paparazzesco, (da Sellerio a Galligani, da De Biasi a Scianna, da Secchiaroli a Sestini...), che è un mestiere fondamentale, il meno ozioso della fotografia. La fotografia italiana continua ad essere considerata generalmente come un'esperienza ludica, e comunque ancella delle arti, nonostante le gratificazioni nel giornalismo e nell'editoria, o la sua galoppante presenza nelle grandi manifestazioni d'"arte", come le Biennali veneziane, dove, specialmente nell'ultima edizione, c'è stato persino "un abuso" della fotografia, come mi ha detto con efficacia il formidabile Gillo Dorfles, incontrato casualmente ai Giardini. La fotografia, nella sua specifica, e apparentemente umile identità, se non è "concettuale" e spettacolarizzata, o "para-pittorica" – come vorrebbero tanti critici, forse soltanto inquietati dalla vera fotografia, che non hanno ancora compreso nella sua natura –, rimane ignorata come mezzo espressivo primario della modernità, quale essa invece è. Nel frattempo – ed è a questo proposito che chiedo un po' d'attenzione – sono fioriti ovunque organismi "sulla fotografia", che.non si chiamano più "Circoli", ma "Centri", "Musei", "Fondazioni", indicati spesso, senza pudori e persino con millanteria, addirittura "Nazionali" o "Internazionali". (Credo che per definire "Nazionale" o "Internazionale" – forse anche soltanto "Regionale" o "Provinciale" –, qualsiasi iniziativa, sia indispensabile un'autorizzazione degli Enti chiamati in causa, e in taluni casi addirittura la conseguente pubblicazione nella *Gazzetta Ufficiale* della Repubblica.)

Ma per la fotografia, c'è maggiore disinvoltura e leggerezza, forse più che per il benemerito e popolare gioco delle bocce, che conta a sua volta su tornei nazionali, ecc., probabilmente avallati dalle autorità. La confusione quindi aumenta, e non sempre per il bene della fotografia, perché spesso dietro a queste sigle si nasconde l'improvvisazione e persino la speculazione culturale, approfittando di un pubblico ancora impreparato e che non sa distinguere tra lo spettacolo, spesso, esterofilo, e la cultura intima di questo "difficile" genere d'immagine. La mia utopia pensa a una nuova "Società Fotografica Italiana", possibilmente sostenuta dal Ministero dei Beni Culturali (ed ora, finalmente, c'è un Sottosegretario, Vittorio Sgarbi, che conosce bene la fotografia e la rispetta come un *Bene* primario), che sia in grado oltretutto di coalizzare e organizzare unitariamente le varie Istituzioni (Centri, Musei, Fondazioni...), sorte un po' ovunque e spesso con vera passione, ma senza molte prospettive.

La passione non è però sufficiente, se si vuol dare garanzia culturale alle varie manifestazioni; e anche al collezionismo, che prima o poi si evolverà anche in Italia, con molti vantaggi, non soltanto economici, per la nostra fotografia, ma che vuole garanzie. Scriveva Ottavio Baratti ne "La Camera Oscura" dell'aprile 1866, proponendo un "Consorzio Nazionale" dei fotografi, subito dopo la definitiva Unità d'Italia: "Non è nell'indole del nostro giornale invadere il campo della politica – né la nostra intenzione è quella di volerla fare. Senonché in mezzo al turbinio degli avvenimenti che ne circondano, si alternano, si avvicendano, noi non possiamo tenerci relegati entro i confini della scienza, e dirci estranei a quello che accade nel mondo (...). Quando spunta all'orizzonte una grande, una generosa idea essa produce l'effetto del sole: cieco chi non lo vede. Altra volta abbiamo lasciato in disparte il tema ordinario dei nostri articoli per proporre una associazione fra i fotografi italiani; mille circostanze attraversarono il compimento di questo progetto. Oggi si tratta di associarci nell'interesse diretto dell'arte, si tratta di una manifestazione morale, che lasci scorgere nella comunità dei cultori della fotografia un sentimento generoso...".

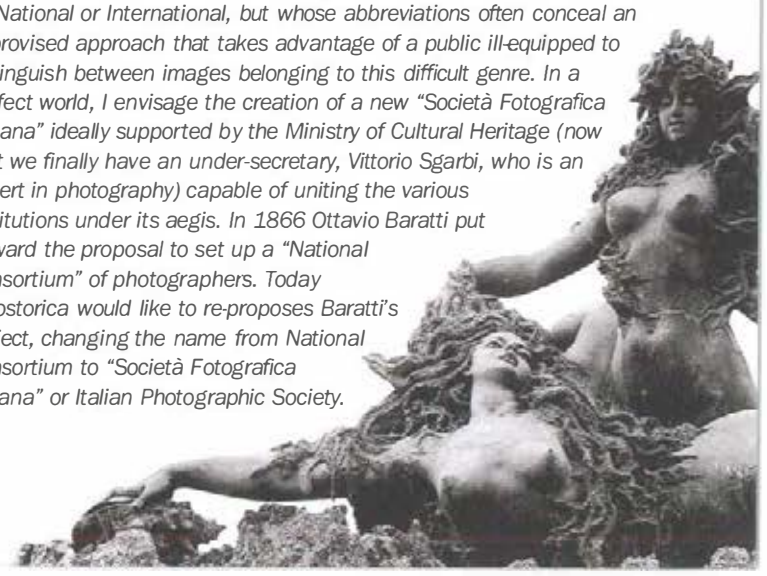
"Fotostorica" ripropone oggi, con le sue stesse parole, il progetto di Baratti del 1866; invece di "Consorzio Nazionale", potremmo ancora chiamare questa istituzione "Società Fotografica Italiana".

Italo Zannier

ABSTRACT

Proposal for a new "Italian Photographic Society"

In 1889 – taking up a former idea of Ottavio Baratti, publisher and editor of Italy's first photographic magazine "La Camera Oscura" – the "Società Fotografica Italiana" or Italian Photographic Society was founded, following the example of the French "Société Héliographique", later renamed "Société Française de Photographie" and still active today. Leading scientists and famous photographers made up and presided over these institutions. The history of the "Società Fotografica Italiana", founded in 1889 and active until the early 1900s, was fascinating but brief. It was followed by a vacuum in terms of national bodies; in its wake only clubs and groups, which, despite their prevalently amateur character, often played an important role as archives and study centres for photographic art. It was not until after the Second World War that the F.I.A.F. (Italian Federation of Photographic Associations) was set up, seemingly replacing the S.F.I. But this was not to be; the organisation's aims, undoubtedly worthy, were and still are mainly directed at the field of amateur photography which numbers hundreds of clubs. Although during the fifties, some of Italy's masters of photography would come out of these clubs and groups, Italian photography continued to be considered no more than a hobby, or at most of secondary importance with respect to the arts. There have been a flurry of "Photographic" bodies, blatantly referred to as National or International, but whose abbreviations often conceal an improvised approach that takes advantage of a public ill-equipped to distinguish between images belonging to this difficult genre. In a perfect world, I envisage the creation of a new "Società Fotografica Italiana" ideally supported by the Ministry of Cultural Heritage (now that we finally have an under-secretary, Vittorio Sgarbi, who is an expert in photography) capable of uniting the various institutions under its aegis. In 1866 Ottavio Baratti put forward the proposal to set up a "National Consortium" of photographers. Today Fotostorica would like to re-proposes Baratti's project, changing the name from National Consortium to "Società Fotografica Italiana" or Italian Photographic Society.



Pietro Poppi
La fontana delle Sirene (part.)
Bologna, Esposizione 1888, Collezioni d'Arte, Cassa di Risparmio, Bologna

Fotografie di fantasmi e di fate

Italo Zannier

Nel giorno della sua invenzione, la fotografia sembrò per se stessa una magia; ma subito si pretese qualcosa di più, oltre il realismo, "così com'è" delle sue immagini, che sembrano miniature tascabili dall'inarrivabile hi-fi. Ruskin le descrisse al padre come "piccole gemme", dopo aver acquistato in dagherrotipo da "un povero francese, tutto il Canal Grande, dalla Salute a Rialto", e così rimpicciolito l'avrebbe portato a Londra nel suo bagaglio. Dopo l'invenzione della fotografia, ha detto Nadar, "si può credere a tutto", anche al diavolo, gridò un cronista del "Leipziger Stadtanzeiger", subito dopo l'annuncio di Daguerre-Arago.

"Voler fissare immagini effimere – esclamò indignato – è non soltanto un'impresa impossibile, ma lo stesso desiderio di volerlo fare è un'offesa a Dio. L'uomo è fatto a immagine di Dio, e l'immagine di Dio non può venir fissata da nessuna macchina umana...". Immaginiamoci voler riprendere i fantasmi, gli spettri, gli spiriti, le fate! Ma la "fotografia", fortunatamente, andò avanti, nonostante questa ed altre remore, più o meno interessate.

Dopo aver meravigliato per il suo realismo, si cercò di mostrare ai creduloni anche l'"altro mondo", quello degli "spiriti", ossia oltre la realtà fisica, perché ai fantasmi e agli spettri si era sempre creduto, scettici a parte' indipendentemente dalla fotografia, ma questa avrebbe potuto confermarne l'esistenza. Il preraffaellita Oscar Rejlander, nel 1860, senza voler ingannare nessuno, propose in un fotomontaggio ottenuto per sovrimpressione di due lastre negative, "Hard Times", un'"idea" dei sentimenti dell'anima, mediante una metaforica dissolvenza incrociata, come oggi definiremmo quell'immagine surrealista ante litteam.

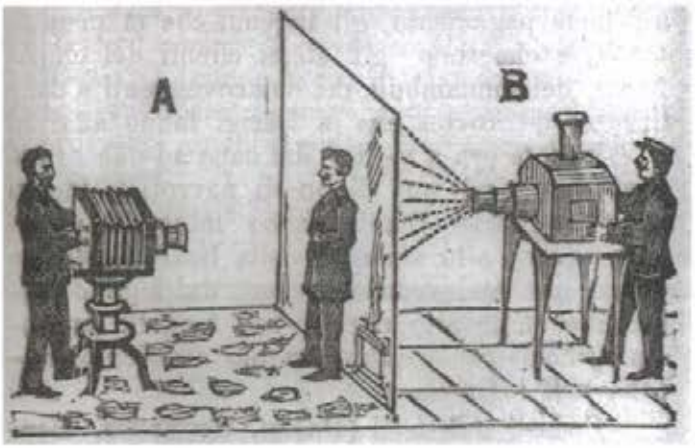
La tecnica stessa si prestava a suggerire i misteri dell'aldilà, fino dal momento in cui l'immagine compare su un foglio di carta – definendosi piano piano, mediante un misterioso *elixir* rivelatore –, e presenta sembianze talmente riconoscibili e ricche di dettagli, da "far dubitare alla ragione, se le cose che chiamiamo realtà, non siano alla lor volta un'altra specie di fantasmi che s'impongano, oltre che alla vista, anche all'udito, al tatto: e, insomma, a tutti i sensi in una volta", si legge nella fantascientifica *Profezia* di Tiphaigne de la Roche, scritta addirittura nel 1760.

Nel 1873 Jean Buguet tentava anche l'imbroglio, con una fotografia dal titolo "Le spectre de Balzac", mediante un fotomontaggio per sovrimpressione, che allora poteva facilmente ingannare, non soltanto gli ingenui.

In seguito si sviluppò persino un florido mercato di questo genere di fotografia "spiritica", in alcuni *atelier* particolarmente attrezzati, capaci di garantire ai clienti l'immagine del "caro estinto", anche per pochi franchi, bastava aver fede.

Un certo E.C. Baroni, in un volumetto sulla *Fotografia pratica e amena*, edito a Venezia dallo Stabilimento Acerboni nel 1902, dedicava un divertente capitolo a questo genere di fotografia. Commentava tra l'altro il Baroni: "e dire che si contano a mille i fotografi che cedono a queste turlupinature, e a milioni le persone che senza aver visto né spiriti né fotografie credono ciecamente negli uni ed alle altre. Ma se li hanno fotografati!, dicono i credenti, l'obbiettivo non avrà mica inventato gli spiriti, esso avrà fotografato ciò che aveva

Oscar Gustav Rejlander
"Hard Times"
1860 ca.



Un'illustrazione dal volume di E.C. Baroni,
Fotografia pratica ed amena,
Acerboni, Venezia s.d.

Apparizione di un "fantasma"
1897

William Crookes, con il "fantasma di Katie King,
evocato dal medium Florence Cook
1870 ca.

Jean Buguet
Le spectre de Balzac
1873-1875
(coll. Sirot/Angel, Paris)
(in "Le Bullettin", n. 7, Société Française de Photografie, 2000.)

"Fata che offre un mazzettino di fiori ad Elsie"
1920
(da volume *Apparizioni delle fate. Fotografie originali autentiche di fate*, Gardner, Londra, 1920)

dinanzi". Fu la fede nella documentarietà della fotografia, che è la sua forza primaria!
Ma ecco descritto da Baroni uno dei molti trucchi di taluni *atelier* "specializzati" in fotografie degli spiriti; ad esempio:
"Nell'anticamera a guisa di clienti in aspettazione del proprio turno, sonvi dei signori e delle signorine che conversando con voi vi cavano dalla bocca dei dati circa il motivo che vi adduce dal celebre medium fotografo e poi con colpi di tosse o con andirivieni convenzionali mettono al corrente il fotografo dell'essere vostro onde egli nel fotografarvi metta entro l'apparecchio una lastra adeguatamente preparata, coll'impressione di una donna, bambino, uomo imberbe o barbuto, insomma con qualche cosa di analogo al caso vostro. Se il cliente è un credente dei buoni non c'è bisogno neppure di tanto, e dopo pagato le venti lirette, se ne va strabiliato della potenza medianica del fotografo...". Ma un trucco geniale era quello di far portare dal "paziente" una lastra fotografica vergine; il fotografo, dopo aver intuito in un breve dialogo, qualche riferimento oggettivo circa le sembianze dello spirito da richiamare e da far comparire assieme al cliente sulla lastra fotografica vergine, eseguiva il ritratto, mentre alle spalle dell'ignaro, un compare proiettava sullo sfondo semitrasparente, la diapositiva di un personaggio fisionomicamente più o meno simile all'amato fantasma.
Sul finire del secolo XIX – soprattutto dopo la scoperta dei raggi X (1895), che facevano vedere e fotografare l'invisibile – la fotografia spiritica ebbe particolare successo, e impegnò le ricerche persino di scienziati illustri come William Crookes, che si dedicò lungamente a queste esperienze, anche con prove fotografiche, nella convinzione che "le anime degli uomini, dopo la morte del corpo, sopravvivono vagando, e di quando in quando danno segno della loro presenza".
Anche la letteratura su questo tema fu notevole; il manuale, più antico è probabilmente quello di Lovis Figuier, che nel 1860 pubblicava il volume *Lendemain de la mort*, mentre un anno dopo il gesuita Matignon, dava alle stampe *La question du surnaturél, le merveilleux et le spiritisme*, con proposizioni convinte circa l'esistenza degli spiriti. E.N. Santini, sul finire del secolo XIX, pubblicherà un ampio studio su *Photographie des effluves humains,* teorizzando addirittura la possibilità di fotografare il pensiero, ponendo semplicemente una lastra fotosensibile sulla fronte di una persona. (Analoghe esperienze,

d'altronde, sono tuttora eseguite, nella ricerca di fissare in immagine l'"aura" del corpo umano che ogni individuo porterebbe con sé, per una serie di oscuri, ma obiettivi fenomeni elettromagnetici).
Il fascino di questi esperimenti fu talmente diffuso, da convincere persino Cesare Lombroso, positivista per antonomasia, a scrivere anche un saggio sull'argomento, quasi convertendosi a questi misteri; vennero chiamati in causa e coinvolti in queste ricerche i medium più famosi, che Italia, negli anni a cavallo tra Otto e Novecento si chiamavano Eusapia Paladino o Linda Gazzera, in grado, si diceva, di far apparire materializzati ectoplasmi di fantasmi, che un fotografo complice s'affrettava a riprendere con qualche espediente ingegnoso.
Trucchi, trucchi, trucchi, ma in molti (se ne occupò anche Luigi Capuana e poi Anton Giulio Bragaglia e il suo editore Nalato, che pubblicò il saggio sul fotoninamismo) continuarono a credere o a divertirsi a queste apparizioni, che la fotografia sembrava inappellabilmente "documentare"; cosa pretendere di più?
Ad esempio, fotografare le "fate", e vi "riuscirono", tra il 1917 e il 1920, il celebre scrittore inglese Sir Arthur Conan Doyle con l'amico Edward Gardner, assistiti da un certo "perito fotografico Snelling" e non meglio identificati "periti della «Kodak»", che avrebbero dovuto garantire l'autenticità delle riprese.
Realizzarono alcune immagini di due bambine sorprese mentre osservavano alcune fatine, piccole come farfalle o libellule tra i fiori; quelle fotografie vennero pubblicate in *Strand Magazine* nel dicembre 1920.
Il fotomontaggio appare oggi evidente, ma a quel tempo l'occhio era meno smaliziato e a molti piacque "credere" a questa fiaba per immagini, che sembrava uscita dalla penna di Lewis Carrol.
Nel prossimo futuro, con le tecnologie di cui disponiamo, non ci saranno limiti ai trucchi, ma proprio perciò diventeremo, spero, sempre più diffidenti nei confronti della fotografia e dei suoi derivati; non esclameremo più, perlomeno con troppo sicurezza, "ha fotografato la situazione"; non soltanto quella dei fantasmi e delle fate, ma anche quella della realtà fisica, nell'ovvietà, però non ancora generale come dovrebbe, che la fotografia è un linguaggio che media il reale in immagine, e basta.
Un poeta, P. Oreffice, scriveva nel 1896 questi emblematici versi, suggestionato dalla "fotografia dell'invisibile": "Possente luce, che lo sguardo umano / Sospinger puoi, ove mai giunse in pria! / Tu nuovo lembo dell'eterno arcano / Sembri strappar, raggiando a ignota via".

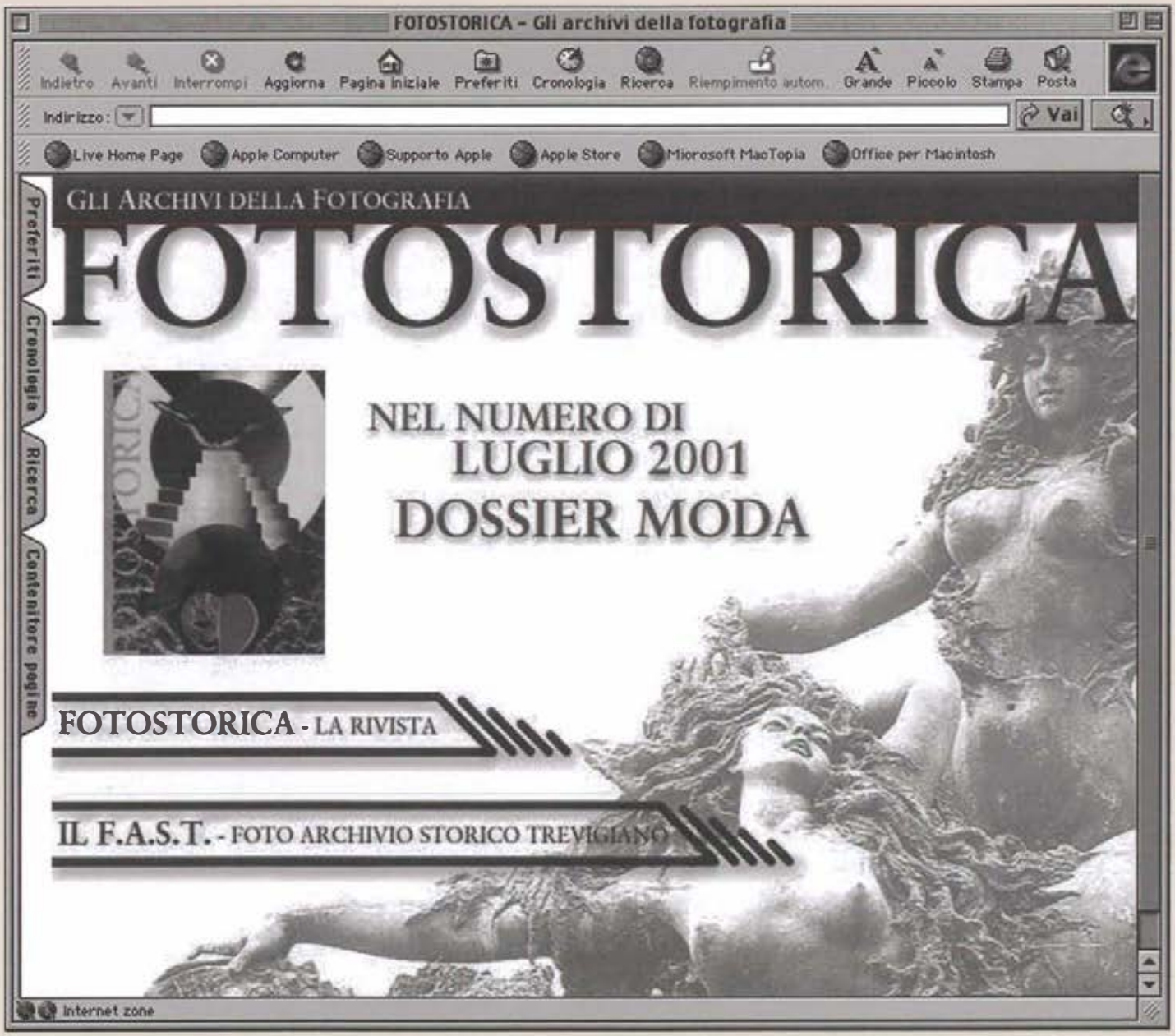
"Materializzazione" del fantasma di una giovane donna, durante una seduta mediatica di Linda Gazzera
1909

"Frances e la fatina svolazzante"
1920

ABSTRACT

PHOTOGRAPHS OF FAIRIES AND PHANTOMS
Italo Zannier

On the day of its invention, photography seemed to be something magical; but in no time at all we were demanding something else in addition to the mere realism of its images which seemed like pocket-sized miniatures of an unattainable fidelity. After having let us marvel at its realism, photographers attempted to show the gullible "the other world", that of the spirits.
In 1860, the pre-Raphaelite photographer, Oscar Rejlander, without any intent to deceive, made a photomontage by superimposing two negative plates, titled "Hard times", creating an idea of the feelings of the soul.
In 1873 Jean Buguet tried to trick the public with "Le spectre de Balzac" through a photomontage by means of superimposition which could easily fool the unsophisticated eye of those times. A flourishing market in this type of "spiritistical" photography soon sprang up. In a slim volume on "Fotografia pratica e amena" (Practical and Amusing Photography) published in Venice in 1902, its author, a certain E.C. Baroni, dedicated a chapter to the genre, describing the many tricks used by the studios "specialised" in photographing the spirits. Towards the close of the nineteenth century - especially after the discovery of the X-ray - spiritistical photography enjoyed great success, attracting the attention of famous scientists such as William Crookes. Cesare Lombroso, the archetypal Positivist, even wrote an essay on the subject, and was nearly converted in the process.
Help was sought from the most famous mediums, capable, it was said, of causing ghostly ectoplasm to materialise, which an accomplice would hurry to photograph using ingenious expedients. Between 1917 and 1920, the famous writer, Sir Arthur Conan Doyle together with his friend Edward Gardner "succeeded" in photographing fairies. They took the pictures of two little girls watching fairies as small as butterflies. The photographs appeared in "Strand Magazine" in 1920. The photomontage seems obvious to us today, but during those times the eye was less knowing and many enjoyed "believing" in this fairytale in pictures, which seemed to have issued from the pen of Lewis Carroll.



Pietro Poppi
La fontana delle Sirene (part.)
Bologna, Esposizione 1888,
Collezioni d'Arte, Cassa di Risparmio, Bologna

La rivista FOTOSTORICA può ora contare su un proprio sito Internet, visitabile all'indirizzo www. FOTOSTORICA.it.

Il sito Internet è suddiviso in due sezioni: una è espressamente dedicata all'aspetto editoriale della rivista (Cura scientifica: Prof. Italo Zannier titolare dell'unica cattedra universitaria di storia della fotografia in Italia. Docente all'Università di Ca' Foscari, Venezia) con riproposizione sintetica dei numeri editi, nonchè con informazioni sui punti vendita, modalità di abbonamento ecc.
I lettori sfogliando le pagine del sito Fotostorica.it, troveranno volta a volta presentati, come nella versione stampata, alcuni dei più importanti archivi e collezioni di fotografia storica e non, presenti in Italia e all'estero; incontreranno analisi generali delle problematiche storiche e storico-critiche sulla fotografia storica a cura del prof. Italo Zannier, nonché indicazioni, relative all'archiviazione e catalogazione, utili per tutti coloro che possiedono raccolte di fotografia storica e non, istituzioni, biblioteche, archivi, collezionisti privati.

Nella sezione dedicata al Foto Archivio Storico Trevigiano i lettori potranno invece seguire le vicende di questa struttura archivistica veneta, l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, che svolge nel proprio territorio di competenza un ruolo culturale efficace.

L'attuale edizione di FOTOSTORICA nasce appunto sotto la spinta ed il bisogno degli operatori culturali del territorio veneto di poter disporre di una pubblicazione utile nell'opera di salvaguardia di questo bene culturale che è la fotografia storica.

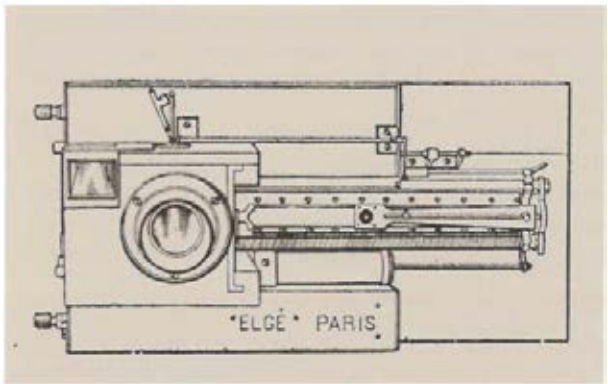
Ispiratore di fondo di questa politica culturale non poteva essere altri che il prof. Italo Zannier, punto di riferimento inevitabile per quanti operano nel settore: non è dunque un caso se oggi abbiamo l'onore di editare FOTOSTORICA sotto la sua guida.

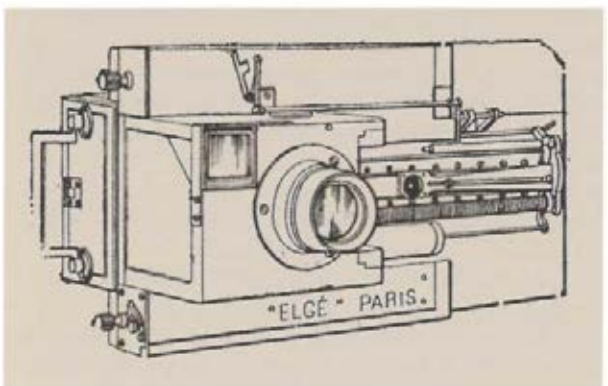
L'"AUTOVELOX" DEL 1901

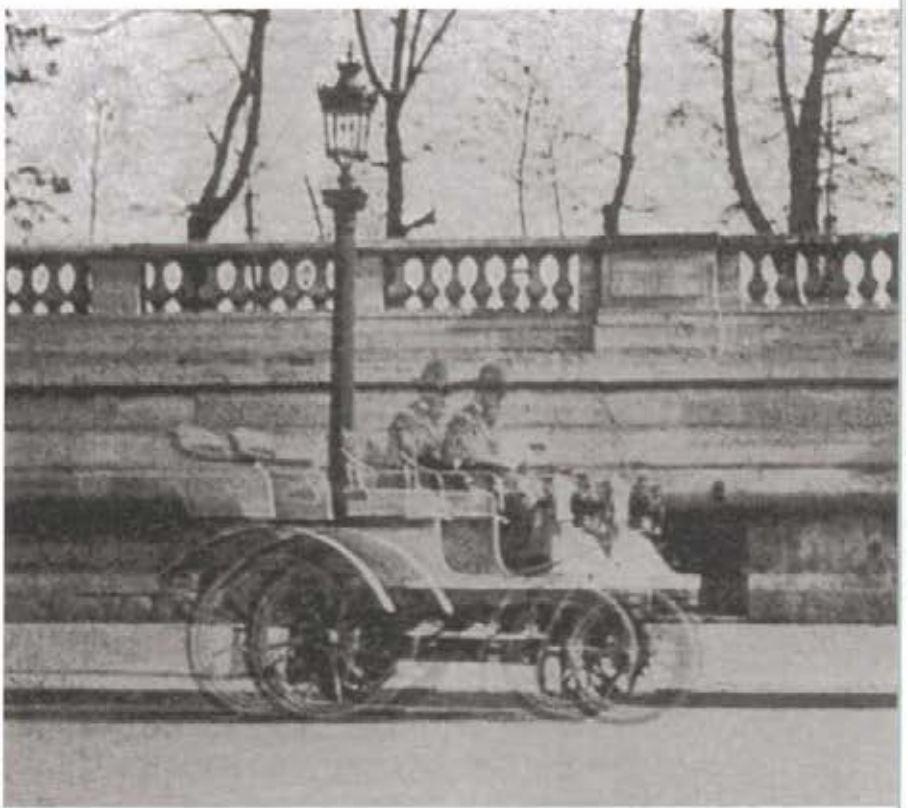
ITALO ZANNIER

"La Polstrada dichiara guerra agli eccessi di velocità e si dota di una apparecchiatura speciale denominata Pro Vida 2000 informa un cronista del Gazzettino di Venezia (luglio 2001); finalmente, è il commento dei pedoni, preoccupati, invece, gli automobilisti furbi.
Ma la vigilanza sulla velocità dell'automobile, non è di oggi, e risale a oltre un secolo, mentre si avviava anche il business industriale del nuovo mezzo di locomozione (la FIAT iniziò nel 1899), che avrebbe via via sostituito il calesse, la diligenza o il velocifero, che sembrava volare, trainato al galoppo da sei cavalli freschi, cambiati ad ogni stallo.
Per l'automobile, quindi, era stato subito progettato un marchingegno in grado, mediante la fotografia, di stabilire gli eccessi di velocità, che a quel tempo poteva essere, mediamente, di poco superiore a una decina di chilometri all'ora! All'incirca il passo di un uomo in corsa o il trotto di un cavallo.
Nel 1903, il grande criminologo svizzero R.A. Reiss, "docteur en sciences, chef des travaux photographiques de l'Universitè de Lausanne", presentava in un suo manuale, La photographie judiciaire, uno strumento costruito appositamente per controllare la velocità della automobili, progettato e costruito a Parigi dal celebre Gaumont.
Si tratta di una camera, spiega il Reiss, "munita di un otturatore a tendina con due fessure. Così si ottengono sulla stessa lastra due immagini dell'automobile in marcia, ma, secondo la velocità, si sovrappongono più o meno l'una sull'altra".
Il tempo che intercorre nel passaggio tra le due fessure dell'otturatore, è determinato fotografando la lancetta di un cronometro sistemato anteriormente, sull'apparecchio fotografico. L'intervallo di tempo tra l'impressione delle due immagini sulla lastra fotografica, è dunque conosciuto e corrisponde alla velocità di spostamento dell'automobile.
Ma non basta: "conoscendo l'automobile – continua il Reiss – il cui numero si trova visibilmente riprodotto sulla fotografia, si misura la distanza degli assiali e la si confronta con quella riprodotta sull'immagine, ciò che dà immediatamente la scala di riduzione. Si moltiplica allora per questa cifra di riduzione, la distanza tra lo stesso punto della vettura sulle due immagini e il calcolo dà esattamente la distanza percorsa".
Ed è quindi facile, secondo Reiss, calcolare con questi dati la velocità dell'automobile.
Il Gaumont aveva in seguito costruito un'altra camera fotografica, impiegando una lastra di formato doppio rispetto a quella utilizzata per il primo esemplare; una parte registrava il passaggio tra le due fessure dell'otturatore, l'altra, invece, le vibrazioni di un diapason accuratamente tarato. Il numero delle coerenti vibrazioni, che risultavano luminose e formavano una sinusoide registrata sulla lastra tra le due interruzioni, ma attraverso un altro obiettivo,

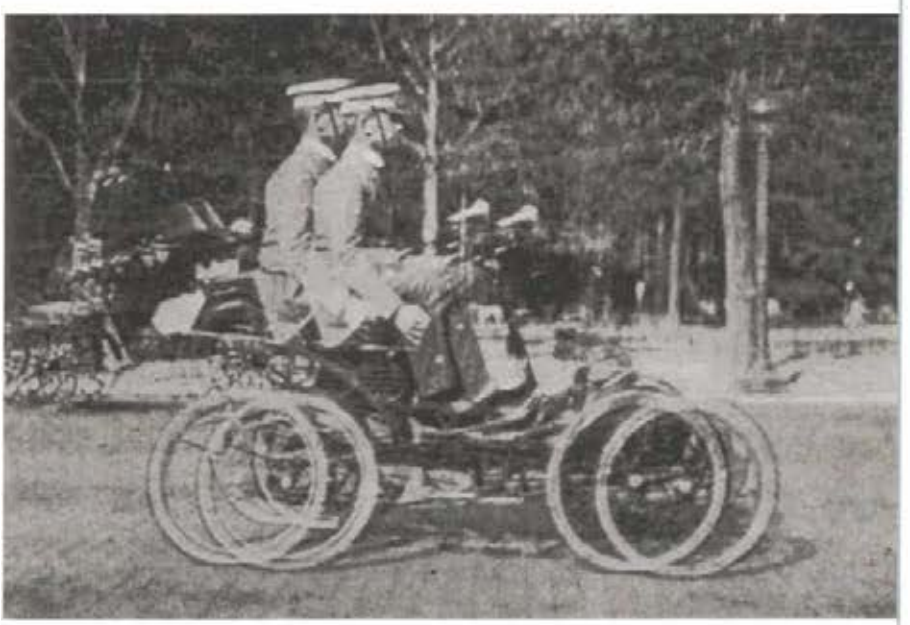
Le "chambre à maine",
per controllare la velocità delle automobili
1901







consentiva di determinare ulteriormente anche con questo diagramma – "con precisione perfetta", assicura il Reiss –, lo spazio di tempo trascorso nel passaggio tra le due fessure dell'otturatore, quindi tra le due immagini in parte sovrapposte.
"L'inscription (sulla lastra fotosensibile, n.d.a.) est absolument automatique, et le chiffre trouvé exempt de toute cause d'erreur".
Non siamo al corrente di eventuali contestazioni!



Automobili in marcia, ripresi con l'apparecchio "Elgé",
per il controllo della velocità, a Parigi
1901

ALINARI ON-LINE: IL PROGETTO EDUCATIONAL

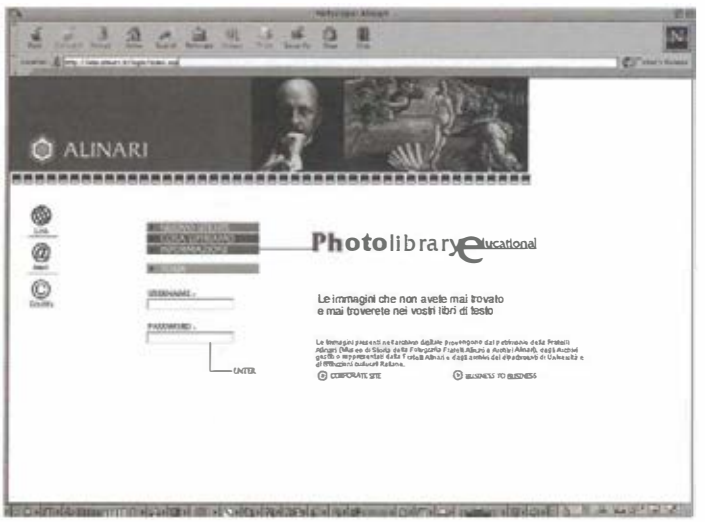
EMANUELA SESTI – FRATELLI ALINARI

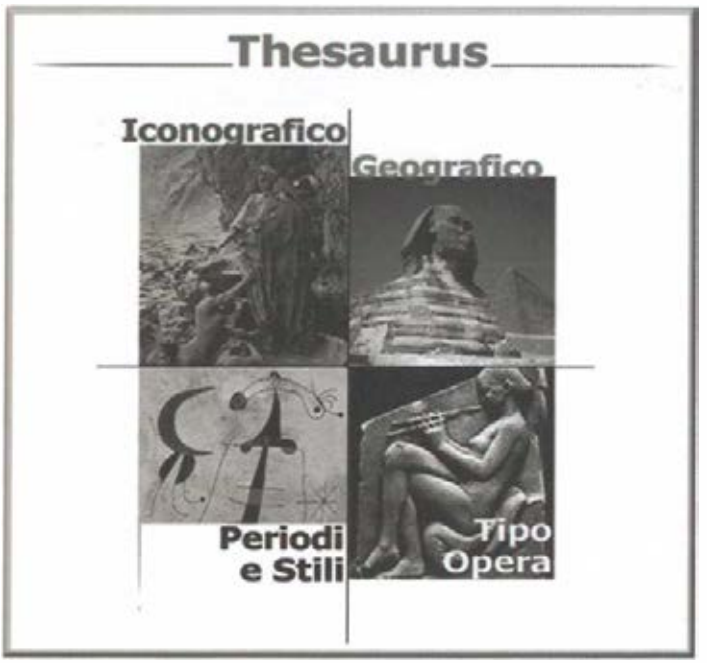
L'avvento del digitale ha profondamente rivoluzionato il sistema di accesso, di conoscenza e di fruizione degli archivi di immagini, soprattutto gli archivi storici che conservano la memoria dell'uomo stratificata, nel caso di Alinari, nel corso di ben 150 anni di storia.
Ma se la trasformazione in digitale di Alinari ha comportato l'apertura degli Archivi a livello mondiale, inalterate sono rimaste le caratteristiche storiche ed artistiche del patrimonio e della produzione fotografica di Alinari.
Non a caso il digitale ha consentito inoltre di procedere ad un'opera di salvataggio della memoria storica, il save our memory, del patrimonio documentario ed artistico originale degli Archivi Alinari.
Il compito più difficile per Alinari è stato quello di affrontare un lungo e complesso lavoro di inventariazione e conservazione in primis, per poi procedere alla catalogazione e digitalizzazione del proprio patrimonio, dopo aver realizzato nuove sale di conservazione dei materiali fotografici.
Sono state infatti allestite due sale di conservazione degli originali, una per i materiali cartacei e i positivi e l'altra per i negativi, ognuna realizzata con arredi e sistemi di conservazione in linea con le norme internazionali.
In seguito all'inventario completo del patrimonio della Fratelli Alinari, al restauro e alla valutazione del medesimo, grazie anche alla consulenza di specialisti del settore a livello mondiale, è stato approntato un sistema di catalogazione e di ricerca particolarmente evoluto. Innanzi tutto è stato elaborato il sistema di catalogazione con la consulenza della cattedra di Storia della Fotografia dell'Università degli Studi di Venezia. La scheda prevede di catalogare originali che illustrano la storia della fotografia mondiale dall'invenzione della fotografia fino ad oggi, con tabelle appositamente elaborate sulle tecniche di stampa e di negativo, sugli autori e sugli stili artistici più importanti della storia della fotografia. Per la prima volta, soprattutto per le tecniche fotografiche, sono state definite tabelle scientificamente corrette.
Alla scheda catalografica è stata 'agganciata' l'immagine digitale degli originali, acquisiti da scanner ad alta definizione e da dorso digitale, con memorizzazione su supporti DVD-R della Pioneer. Le immagini sono protette da copyright e da una marchiatura digitale visibile e invisibile (watermarking) che permette di inserire un codice univoco all'interno del file digitale e impedisce così la violazione del copyright in forma abusiva dalla rete. Alinari è leader a livello europeo di progetti sulla trasmissione e protezione digitale di immagini in sistemi online, grazie anche alla partecipazione a progetti della Comunità Europea.

Il progetto ALINARI EDUCATIONAL (www.edu.alinari.it) , nato in parallelo all'altro servizio in rete per l'utenza professionale ALINARI BUSINESS (www.business.alinari.it), si rivolge agli studenti universitari ed alle istituzioni che operano nel settore della scolastica, didattica e formazione. Il sito web, realizzato in collaborazione con docenti universitari di ogni dipartimento di studio, sia italiani che esteri, documenta una grande varietà di campi

semiologici attraverso immagini storiche e riprese odierne, prevalentemente orientate a documentare i seguentidipartimenti disciplinari: arti, arti ricreative e dello spettacolo, scienze naturali e matematiche, scienze applicate e tecnologia, religione, geografia e storia, scienze sociali, letteratura e discipline umanistiche.
La collaborazione con le Università, in continuo progress, vede la consulenza di docenti e di dipartimenti di ogni settore, dall'architettura alla botanica, dalla medicina all'astronomia, dall'archeologia alla letteratura, impegnati non soltanto nel controllo delle informazioni catalografiche e nella valutazione della struttura del thesaurus, ma anche nella scelta delle 50.000 immagini e nella loro integrazione con immagini provenienti dalle collezioni universitarie, utili alla completezza della materia e allo sviluppo del piano di studi dei corsi universitari.
Il thesaurus (Albero delle classificazioni iconografiche ®), elaborato in collaborazione con l'Università degli Studi di Firenze, è organizzato in 60 classi primarie con oltre 8.000 parole chiave attraverso le quali è possibile effettuare ricerche iconografiche per ogni settore dello scibile, dalla botanica alle scienze matematiche, dallo spettacolo allo sport, dal mondo della cultura al turismo, dalla biologia all'astronomia, etc. Alla sua realizzazione hanno collaborato dipartimenti diversi che, ognuno per le proprie competenze, hanno definito e organizzato le classi specifiche, strutturandole organicamente e scientificamente in modo da diventare strumenti utili alle ricerche e agli approfondimenti da parte degli studenti-utenti.
Il sistema di ricerca consente inoltre di effettuare ricerche sia per campi (autore, soggetto, località raffigurata, data, tecnica) che per liste (artisti e fotografi, personaggi, eventi, movimenti fotografici), che per operatori booleani (and or not) che per thesauri (iconografico, geografico, periodo e stile, tipo opera).

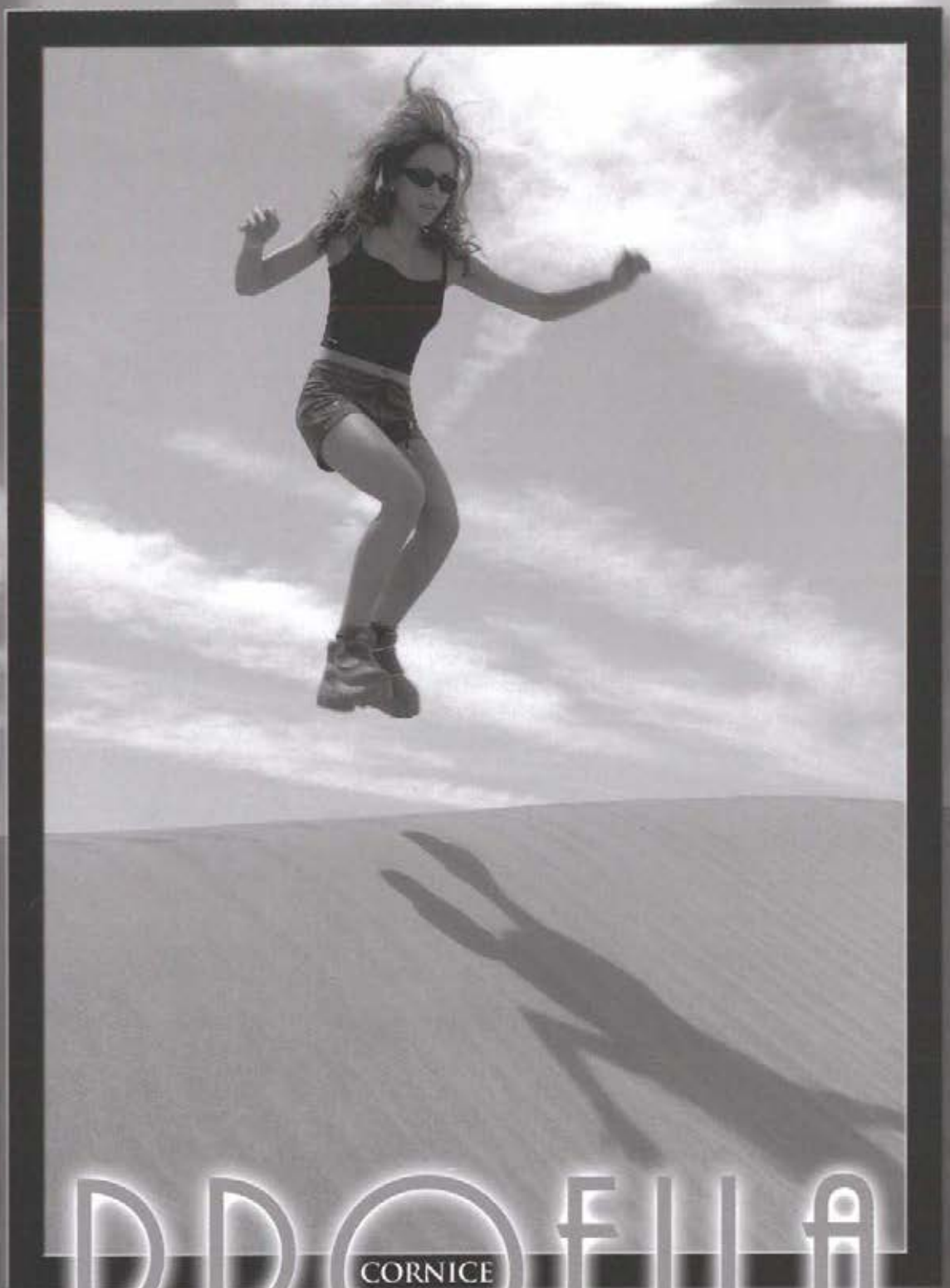
La consultazione del catalogo digitale di ALINARI EDUCATIONAL è attuabile attraverso una password a pagamento con abbonamento annuale che consente di consultare 50.000 immagini alla risoluzione 128 x 128 pixels per il formato preview e a 256 x 256 pixels per le medie risoluzioni. L'abbonato può inoltre stampare fino a 500 immagini all'anno alla risoluzione 480 x 480 pixels. L'abbonato ha anche la possibilità di ricaricare crediti per la stampa download una sola volta entro i 12 mesi di durata dell'abbonamento. La ricarica permette la stampa di ulteriori 500 immagini entro la data di scadenza della password.





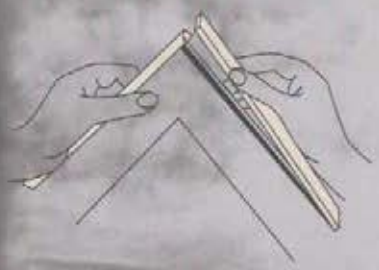
La novità del servizio prodotto da Alinari risiede soprattutto nell'alto numero di immagini proposte (il doppio o il triplo di qualsiasi enciclopedia presente sul mercato) prevalentemente inedite e comunque necessarie perché non reperibili in altre fonti conosciute, nella ricchezza di informazioni soprattutto iconografiche (la ricerca permette di 'esaltare' di ogni immagine più dettagli possibili), nella possibilità di integrare le informazioni catalografiche con notizie e suggerimenti da parte dell'utente che può quindi interagire con la banca-dati, nella possibilità di riacquistare il credito del download delle stampe una volta esaurito.

Le immagini selezionate sono tratte dagli Archivi Alinari e dal Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, nonché da Archivi o fotografi rappresentati da Alinari, e da archivi universitari o di istituzioni scientifiche che hanno fornito la propria collaborazione a tale progetto.
ALINARI EDUCATIONAL illustra il mondo dell'arte (pittura, archeologia, scultura, miniatura, arti decorative, grafica e design), l'ambiente e la geografia, i viaggi e il tempo libero, l'alimentazione e l'agricoltura, l'industria e il mondo del lavoro, la storia e l'attualità, il costume e la società, il ritratto e la moda, lo sport, la religione, la musica e la letteratura, il cinema e lo spettacolo, le scienze (dalla medicina alla biologia, dalla botanica alla zoologia, etc.). Alcune classi iconografiche sono state rielaborate con le Università, come ad esempio ASTRONOMIA e MEDICINA, proprio per offrire degli strumenti di studio utili a tutti gli studenti e in linea con i piani di studio.
La novità esclusiva di Alinari è che le immagini che illustrano queste categorie iconografiche costituiscono inoltre la storia della fotografia, non solo italiana ma mondiale, presentando immagini inedite e straordinarie, grazie anche alla selezione operata da esperti internazionali sulla storia della fotografia dell'Ottocento e del Novecento, con un corpus di 2.500 fotografi.



PROFILA CORNICE

FACILE DA MONTARE E SMONTARE



SUPPORTO INDEFORMABILE

PROFILO CORNICE

TANTE MISURE

13x18
18x24
20x25
20x30
24x30
30x40
30x45
35x50
40x50
50x60
50x70
60x80
70x100

7 COLORAZIONI

nero
rosso
blu
giallo
bianco
verde
oro

BUBOLA & NAIBO S.R.L. - 31053 Pieve di Soligo (TV) - via degli Artigiani, 42 - tel. 0438.980451 r.a. - fax 0438.841620
http://www.bubolaenaibo.com - e-mail: bubolaenaibo@bubolaenaibo.com

Comisso fotoreporter

Adriano Favaro

Lo scrittore Comisso, "questo innamorato della vita", questo "piccolo miracolo", come lo definì Carlo Bo [1], utilizza la fotografia in particolare nei suoi viaggi per accompagnare i testi narrativi che invia alle testate giornalistiche. Così quando nel dicembre 1923 parte, diretto in estremo oriente come inviato del Corriere della Sera, sarà accompagnato da una folding Kodak con la quale riprenderà vari aspetti delle città che visita, Porto Said, Aden, Colombo, Saigon, Canton, Sciangai, e varie località del Giappone: "una volta, in Cina, passeggiavo per un boschetto, a tracolla la mia macchina fotografica, una comune Kodak e scattai delle fotografie: e bene, non so che cosa fosse successo alla mia povera Kodak, ma feci delle fotografie un po' sfuocate, non belle tecnicamente, che però erano molto somiglianti alla pittura di quei paesi. Forse è la mia fantasia che influenza anche gli oggetti."[2]
Con tutta probabilità Comisso si accosta alla fotografia grazie all'amico fotografo Giovanni che egli descrive permanentemente immerso nel buio della camera oscura: "Nella giornata pesante di caldo il mio amico Giovanni era tranquillamente rassegnato a passarla nel suo negozio di fotografo, dove nella camera oscura, come in una fresca grotta, sviluppava le pellicole dei suoi clienti in gite al monte o al mare[3] ed ancora: "Durante il suo lavoro di fotografo (Giovanni) stava quasi tutto il giorno nel buio dello stanzino per gli sviluppi o sotto la cappa nera a fare i ritocchi..."[4]. L'amico Giovanni, (uno pseudonimo?) forse nella realtà fu il fotografo trevigiano Giuseppe "Bepi" Fini, a fianco del quale Comisso nel 1933 effettuò un reportage giornalistico nell'Agro Pontino (Fini, scomparso di recente, fu fotografo trevigiano erede dello studio fondato dal padre Umberto nell'800, il quale aveva a sua volta appreso il mestiere dal Ferretto, primo vero e importante studio della città) apprendendo ed applicando sotto l'occhio del maestro quei dettami della fotografia che gli permetteranno da allora di esprimersi appieno anche attraverso quest'arte.
Le fotografie scattate in quell'occasione da Fini e Comisso verranno pubblicate, a corredo di uno scritto di Comisso, ne "L'Italiano" del giugno 1933[5].
È però ne "La donna del lago" che scopriamo il diretto rapporto tra la forza poetica insita nella sua narrazione e quella presente nelle immagini che andava scattando, in un Comisso oramai ben cosciente delle possibilità espressive raggiungibili tramite il mezzo tecnico: "volevo comperare un rotolo di pellicole, perchè d'improvviso avevo pensato di fare con la mia macchina fotografica alcune fotografie di Tilde, come prova di una narrazione su di lei"[6]; "mi accorsi che sul pendio dietro al cortile Tilde stava stendendo la biancheria al sole e ogni volta che alzava le braccia per mettere un drappo sulla corda tesa il suo corpo si allargava come uno scarabeo che sollevi le elitre per dispiegare le ali e partire in volo. Anche ella sembrava volesse ogni volta scattare per un volo in quell'aria che non pareva di questa terra. Decisi di fotografarla più volte in quelle pose e caricata la macchina, dopo avere fatto una prima foto dalla finestra, la raggiunsi. Un'altra gliela feci senza si accorgesse e poi, facendomi vedere, le dissi che doveva concedermi, come penitenza per non avermi messo il bicchiere di acqua sul comodino, di lasciarsi fotografare per un lavoro cinematografico che volevo fare su di lei, ma non doveva mai guardarmi e continuare indifferente il suo lavoro. «Se non vuole altro, faccia pure.» Mi disse. "Basta che poi dia anche a me di queste fotografie". Continuai rapido a scattare una foto dietro l'altra e la coglievo in tutte le pose, ricurva verso il cesto della biancheria o sollevata a metà o diritta del tutto con le braccia protese ed ella pareva eseguisse al sole e vestita gli stessi movimenti che le avevo visto fare nella notte nel letto della sua stanza corrispondendo a quelli complementari dell'altro... Stavo ancora accomodando la macchina per estrarre il rotolo finito, quando mi sentii chiamare..."[7]).
L'opera del Comisso fotografo, in parte custodita presso la Biblioteca Comunale di Treviso, in parte presso il FAST-Foto Archivio Storico Trevigiano (n. 118 negativi, formato 6x6 cm) e relativi provini a contatto, merita senza dubbio una più attenta considerazione.

NOTE

[1] *Album Comisso* a cura di Nico Naldini, Neri Pozza 1995, pag. 21
[2] *Album Comisso*, op. cit., pag. 21
[3] G. Comisso, *Il grande ozio*, Longanesi 1964, pag. 232
[4] G. Comisso, *Attraverso il tempo*, Longanesi 1968, pag. 204
[5] L. Urettini, *Comisso e la Fotografia*, in Fotostorica n. 6/2000 pag. 46
[6] G. Comisso, *La donna del lago*, Longanesi 1968, pag. 40
[7] *La donna del lago*, op. cit., pag. 48

Autore non idicato
Comisso nel suo orto, Treviso
post 1956

Nel 1956 Comisso si trasferisce nella sua nuova casa a Santa Maria del Rovere di Treviso e del suo amato orto, scrive Comisso: "Ora abito alla periferia della città, tra me e i vicini vi sono orti e giardini che ci dividono ... oltre al mio orto vedo un altro orto con una casa modesta che à la stalla e il fienile di tavole come le case di campagna.

G. Comisso, *Il sereno dopo la nebbia*, pag. 192

Scrive a proposito Nico Naldini :"Questa nuova casa a un piano rialzato con un vasto scantinato, si apre e quasi si rispecchia in un orto rigoglioso che Comisso coltiva con le sue mani. Qualche pomodoro rosseggia tra i radicchi che vengono serviti abitualmente in tavola..."

Nico Naldini, *Album Comisso*, pag. 167

Giovanni Comisso
Tita Schiavon affittuale di Comisso nella casa di campagna dello scrittore. Zero Branco (TV)
post 1930

"Il ventinove settembre del 130 comperai dagli eredi di un pittore una campagna di sette ettari e mezzo vicino a Treviso, in località chiamata Conche di Zero Branco... Il posto mi riusciva bellissimo, pure essendo in pianura, isolato nel verde. Vi scopersi subito alcuni riferimenti con i panorami visti nei miei viaggi: le montagne sfumavano lontano, cineree come le colline dell'Occidente viste da Pechino, il fiume Zero fluiva lento e brunastro come i canali d'Olanda, vi erano campi gialli di ravizzone come a primavera attorno a Sciangai, ciliegi in fiore come stlle montagne di Nikko e prati verdi e grassi come nei dintorni di Londra. Perfino una casa di contadini, prospiciente alla mia, era costruita a tetti sovrapposti come quelle dell'Estremo Oriente."

G. Comisso, *La mia casa di campagna*, Longanesi, 1968, pag. 13

Giovanni Comisso
La raccolta del granoturco, Zero Branco (TV)
post 1930

"La terra attorno era una terra bassa, umida di acque ad attrarre di autunno nebbie e nuvolaglia. I pochi fiumi limpidi e scorrenti rendevano feconde le campagne. E le campagne erano mansuete, facili ad arare, sazie subito di poco concime, pronte a dare esuberanti pannocchie, pesanti spighe che reclinavano lo stelo, grassi foraggi e grappoli di uva pregni e dolci. Le stalle erano fitte di occhieggianti animali che aumentavano ogni giorno
la loro carne"

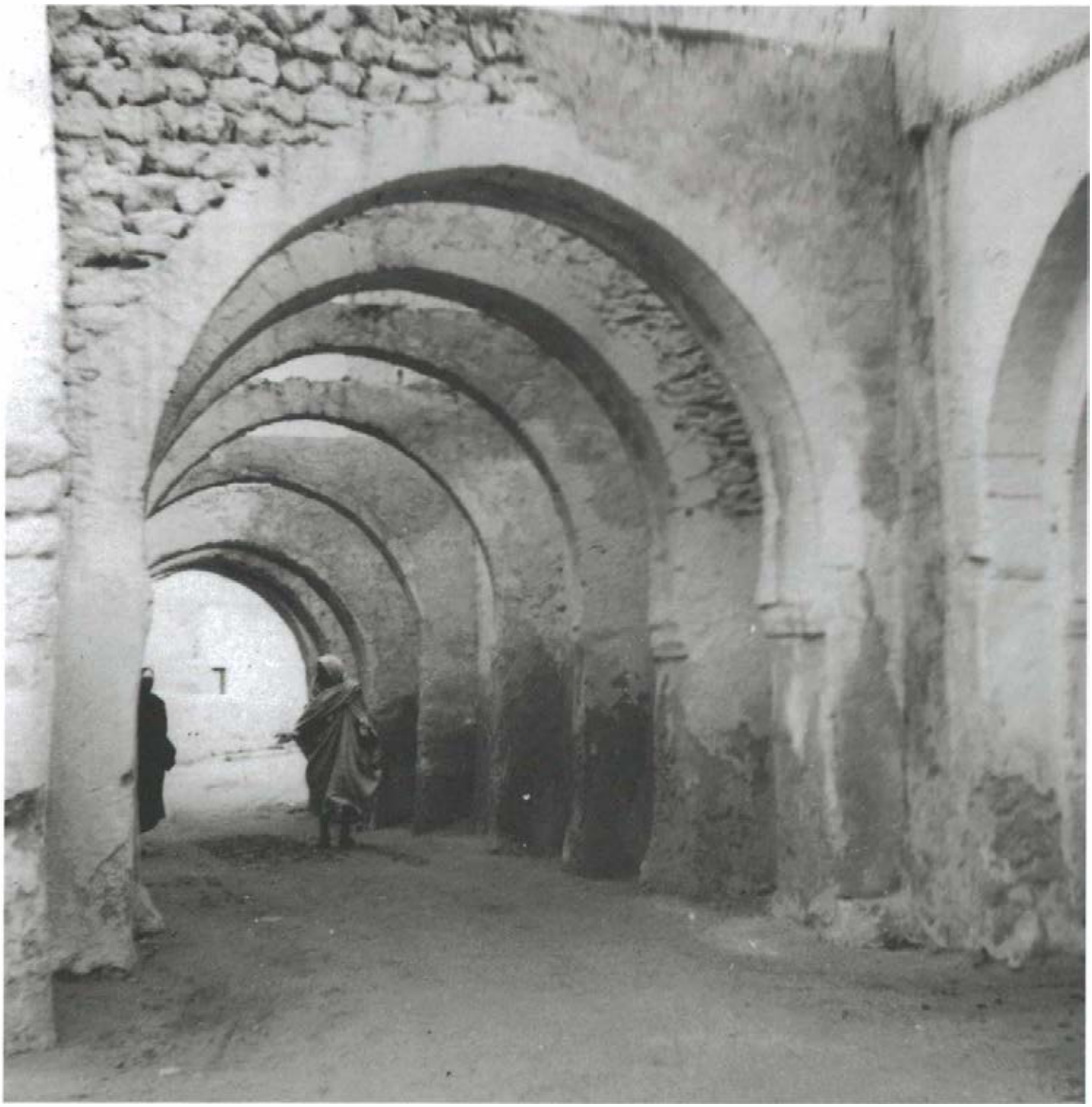
G. Comisso, *La mia casa di campagna*, Longanesi, 1968, pag. 217

Giovanni Comisso
La madre di Comisso, Claudia Salsa e Tita Schiavon, Zero Branco (TV)
post 1930

"Mia madre ritornò per il solito soggiorno estivo a ridare una consistenza civile alla mia casa che volevo considerare fosse soltanto la tenda di un nomade."

G. Comisso, *La mia casa di campagna*, Longanesi, 1968, pag. 102

Giovanni Comisso
Humt-Suk, Isola di Gerba
1929
Biblioteca Comunale di Treviso, Fondo G. Comisso.
La fotografia venne esposta nella mostra allestita nel 1929 dalla Gazzetta del Popolo a Milano.



Giovanni Comisso
Bambini ebrei, Hara Kebira; Isola di Gerba
1929
Biblioteca Comunale di Treviso, Fondo G. Comisso.
La fotografia venne esposta nella mostra allestita
nel 1929 dalla Gazzetta del Popolo a Milano.

Giovanni Comisso
Caffè arabo di Hunt Suk, Isola di Gerba
1929
Biblioteca Comunale di Treviso, Fondo G. Comisso.
La fotografia venne esposta nella mostra allestita nel 1929 dalla Gazzetta del Popolo a Milano.

Nell'ultima immagine di questa pagina è documentato l'allestimento di una sua mostra fotografica di immagini colte da Comisso nel suo viaggio nel Magreb ed esposte a cura della testata giornalistica "La Gazzetta del Popolo" di Torino. Comisso, infatti, nel 1929 dopo aver vinto il Premio Bagutta con *Gente di mare*, viene inviato dalla Gazzetta del Popolo (diretta allora da Ermanno Amicucci) in Marocco, Algeria, Tunisi. Comisso si reca ad Orano, a Fez, "sale a bordo di vecchie corriere arabe dirette alle catene del Rif e dell'Atlante, passa ore felici nei caffè di Rabat, ad Algeri vive quasi sempre nella casba; a Biskra si spinge fino all'orlo del deserto, va a cavallo nell'oasi fiorita di gaggie con un servo che ha le tempie adorne di fiori. In marzo scrive alla madre: «Eccomi ancora a Orano di ritorno dal Marocco. Ò passato dieci giorni in quella terra meravigliosa che ricorderò per tutta la vita. Ieri ò fatto 600 km in auto da Fez a Orano poi anderò a Costantina, a Biskra e poi a Tunisi. Ò le scarpe infangate dalle luride e splendide stradette di Fez. Arrivo con doni stupendi: cuscini, pugnali, portamonete...».[1] Dell'allestimento estremamente sobrio della mostra in questa immagine (la fotografia è opera dello scrittore) sono visibili esposte ventiquattro stampe (formato 18x24 centimetri applicate con puntine da disegno) i cui originali sono oggi conservati presso la Biblioteca Comunale di Treviso, Fondo G. Comisso. Uno scudo africano appeso alla parete doveva apportare colore africano. Nel pavimento sono collocati i semicerchi delle lastre in piombo delle rotative nelle quali è chiara la scritta della testata "Gazzetta del Popolo".
Le didascalie delle fotografie esposte sono eseguite a penna e di queste alcune sono leggibili:
La Grande moschea Keruan
Donne ebree di ritorno dalla sinagoga - Hara Kebira isola di Gerba
Donne ebree nel mattino del Sabato - Hara Shira, Isola di Gerba
Ragazze arabe di Hunt - Suk, Isola di Gerba
Humt-Suk, Isola di Gerba
Caffè arabo di Hunt Suk, Isola di Gerba
La Grande moschea, Keruan
Bambini ebrei, Hara Kebira, Isola di Gerba
Medirin sul confine con la Tripolitania (3/1939) Tunisia
Hara Kebira isola di Gerba
Ragazzi ebrei, Hara Kebira isola di Gerba
Sfax, Tunisia (7/1939)
Giovani ebrei, Hara Kebira isola di Gerba
Sidi-Bu Said, dintorni di Tunisi (1/1939)
Venditrici di profumi, Suk di Sfax
Al termine della mostra, sul lato in basso a destra della fotografia una scritta recita: "Il fiume in piena ferma la strada ma non il viaggio del giornalista".

NOTE

[1] Nico Naldini, *Vita di Giovanni Comisso*, Einaudi 1985 pag.98

Il colore come impressione

Manlio Brusatin

È impressione che il colore, come il sole, a un certo punto del suo corso, si stacchi da una forma assoluta per entrare in un particolare regno dell'ombra ed essere diversamente contemplato. Nel Seicento, con Della Porta e infine Newton, era la camera oscura (e la lanterna magica) poi con gli illuministi fu la camera ottica che non si trasformò molto per chiamarsi macchina, apparecchio o camera fotografica: obbiettivo e negativo furono attraverso di essa in diretto contatto.
Nel primo Ottocento per ciò che riguarda l'immagine, come era situata nella produzione pittorica, circa un modo di vedere (e sentire), essa perde il proprio colore, il vecchio strato si "stacca" come una pelle abbandonata e precipita dal cosmo della pittura che era stato il mondo possibile della sua produzione e percezione. Il colore vira con decisione attraverso un altro mezzo di riproduzione del materiale visivo: la fotografia.
Più in particolare il colore diventa oggetto di una frantumazione in piccoli atomi e insieme materia di ricomposizione attraverso la visione ottica. Di questa ingenua invenzione si potrà parlare di un oscuro fisico polacco, naturalizzato francese J. Mile, scopritore nel 1839 dell'idea di accostare tratti minuti di colori primari ricavando effetti analoghi al miscuglio delle luci dello spettro cromatico. Ma in realtà la più semplice e avvertita maniera di vedere una lastra corpuscolarmente "impressionata" dalla luce, è la reazione chimica dei singoli cristalli d'argento che parcellizza, suddivide, riduce a puntini la luce dei corpi, e li fa immagine presso i primi inventori dell'"impressione fotografica" Louis-Jacques Mandé Daguerre e William Henry Fox Talbot. Il colore sta del resto in forma latente all' interno di quella modificazione sensibile (luce e ombra: bianca e nera) che nella infinita modularità dei grigi sta nel negativo nella lastra fotografica. Ma il colore sta al qua e al di là come un principio di verità e qualità che la fotografia cercherà di raggiungere in tutti i modi, ma che dovrà sottrarre soltanto alla pittura.
Quando Ingres dirà che la pittura di fronte alla fotografia era finita, potrà far riferimento al fatto che dopo Daguerre la pittura doveva cambiare la propria immagine riconoscibile, e si sa in fondo, quando Daguerre e Ingres fossero vicini pittoricamente ma in uno quanto nell'altro potevano prevalere due meccanismi di raffigurazione iconica che guardavano differentemente il primo alla immobilità (un'ethos iconico-classico) l'altro al movimento (un comportamento dell'immagine moderna) in realtà scombinando lo stesso apparato percettivo della produzione e rappresentazione delle immagini. I fotografi sono soltanto ex pittori e non pittori falliti. I *Campi di papaveri* di Claude Monet sono confortevolmente moderni perché si sente la vicinanza di una stazione ferroviaria (O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*) così nei quadri "puntinati" di Georges Seurat c'è dietro un laboratorio fotografico. Ricordiamo anche quanto sia stato difficile, nonostante tutto, l'adesione dello stesso personaggio riprodotto al proprio ritratto fotografico. Nella fotografia l'occhio, anche mediatamente informato, stentava a riconoscersi in un volto senza colori che sembrava a lui stesso precocemente morto e perciò non riconoscibile. Si può allora capire da dove cominci la lunga pratica pittorica di "dipingere" i ritratti fotografici dando al volto l'aspetto primo di riconoscibilità: la vita attraverso il colore. I "pittorialisti" infatti sono coloro che proseguono una tecnica mista ma indistinguibile nella produzione di un

ritratto che per il disegno usava l'obiettivo fotografico e per il colore l'azione del pennello; fintantoché la riproduzione del soggetto non avesse raggiunto caratteristiche oggettivamente accettabili, tali da sciogliere ogni riserva almeno per il committente del ritratto. E ciò è stato fino al primo ventennio del Novecento, arco in cui si estende la novità degli effetti del colore diviso che frantumandosi viene in realtà a ricomporre l'immagine conquistata dalla fotografia.
La riproduzione fotografica del colore resta un sogno talvolta raggiunto ma non durevole (i colori si scolorano e virano diventando altri) da parte di alcuni artigiani marginali alla fotografia come il cugino di Nièpce de Saint-Victor, primo inventore della fotografia fino a Ducos du Hauron il quale contempla transitoriamente il miracolo fotografico "più pratico" (1869) da lui inventato per riprodurre i colori "forzando il sole a dipingere con i colori come appunto si presentano". Ma come i colori si presentano nella realtà? Anche per un attento e sensibile esteta-fisiologo positivista di metà Ottocento, i colori sono qualcosa in brusco mutamento quando le tinte artificiali soppiantano, soprattutto nell'industria, i ricettari di un tempo applicati dalla manifattura artigianale settecentesca. Il blu e il rosso (che cominciano ad essere soltanto nell'Ottocento schematicamente tali) sono soltanto lontanamente comparabili alla lacca e al pastello che rappresentavano in passato la vasta aura materiale e simbolica dei rossi e dei blu. Ma i colori non solo si vedono ma si espandono nella mente e nelle cose. In questo senso possiamo decifrare un'ultima volontà simbolica, nel non trascurabile infervoramento di Jean-Paul Marat per i colori. E giova ricordare uno dei primi effetti "divisionisti" prodotti da Jacques-Louis David che evoca nel famoso *Assassinio di Marat* (1793) nella vasca del bagno il vero sepolcro del padre della rivoluzione: in una parte alta, e apparentemente sorda del quadro, una luce frammentata in una polvere cromatica grisaille brucia e solleva in alto le virtù eroiche del martirio laico. Ciò per suggerire dinamicamente un principio isolato di "divisione" del colore che stava intervenendo nella scena pittorica e che il neoclassicismo, con il suo suggestivo sbiancamento e con i colori di una classicità rigidamente evocatrice, sembrava non accogliere. Prima di Goethe era stato Marat che aveva riacceso l'etica positiva evocata dalle virtù illuminate della luce e dei colori settecenteschi. E oltre i colori iridei che nascono dalla lucentezza e brillantezza positiva dell'atmosfera classica, si comincia a intuire essere il dominio dell'ombra che chiama a sè i colori e li fa partecipare più direttamente dei principi della materia in una situazione che li avvicina alle ombre della terra e quindi alle sue creature.
È assai probabilmente in un intorno d'anni abbastanza preciso e piuttosto ristretto (1820-1830) individuabile nel *Journal* di Delacroix, negli inquieti pellegrinaggi dello spirito dei pittori Nazzareni e proprio nella nascita della fotografia, che il colore batte una ben distinta linea d'ombra in contrasto con l'ordine del discorso pittorico dove la sua atomizzazione si espande fino a rompere i definiti confini del quadro. Negli impressionisti questa volontaria azione sul colore è tanto presente quando non esattamente teorizzabile, ma sta per diventare uno statuto quasi fin troppo esplicito in un quadro di coerenza formale con il post-impressionismo – così in Georges Seurat, che fondamentalmente esprime in altro modo le rigidità espressive (in eccessi di coerenza) che erano state del suo maestro Ingres. L'adesione a qualcosa di esterno al carattere del quadro non era mai stata tanto contrastata dal mezzo fotografico ed era per questo che la pittura "esplodeva": ricercava fuori dalla artificialità compositiva del quadro la sua immediata produzione. In che cosa se non nel colore? – che era da sempre, il principio di qualità con cui la realtà si faceva ammirare e catturare. Qui c'è invece un principio di autentica anarchia trasportata dalla seduzione dei colori. La stessa parola "divisione" del colore comporta una considerazione di distacco e non di assimilazione alla pittura stessa. Paul Signac rifondando l'ordine neo-impressionista (*D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, 1899) accanto alle esperienze del suo maestro Seurat, con considerazioni utili anche per il simbolismo, contrasta l'opinione che la nuova tecnica coincida con "coprire la tela di piccoli punti multicolori"... "la mediocre pratica del punto non ha niente in comune con l'estetica dei pittori che difendiamo, né con la tecnica della divisione che essi impiegano". Quindi contro la banale tecnica del puntinismo che apparteneva già da tanto tempo alla miniatura e alla pittura su avorio "non si punteggia ma si divide". Si opera sul colore a tutto vantaggio della luminosità e di una nuova armonia con:

1. La mescolanza ottica dei pigmenti puri.
2. La separazione dei diversi elementi (il colore specifico dell'oggetto, la sua illuminazione e il rapporto tra questi due elementi...).
3. L'equilibrio del contrasto cromatico rispetto alla illuminazione e gradazione della luce.
4. La scelta della pennellata (*touche*) in proporzione alle dimensioni del quadro.

Delacroix, si sa, diventa il grande testimone di una rifondazione della pittura attraverso il colore. Seurat e Signac forzano deliberatamente queste intenzioni, inseguite perfino tecnicamente. Una lettura in sincronia dei *Salons* in un preciso rapporto di produzione critica tra Delacroix e Baudelaire, si accenna solo lievemente alla natura dei contrasti cromatici (delle esperienze di Eugène Chevreul), si insiste

più che altro nell'emissione della "couleur morale" che pulsa con i colori nelle nuove qualità del quadro. Si tratta della ricerca di una "musique du tableau" dove i termini hanno senza dubbio una natura molto materiale di elaborazione che i detrattori di Delacroix (i seguaci di Ingres) si ostinavano a vedere soltanto come una falsificazione e un vile trucco da parte di chi non sapeva disegnare.
Tuttavia una "concezione quando diventa composizione, – aveva visto Baudelaire nel *Salon* del 1859 – ha bisogno di muoversi in un ambiente cromatico che le sia specifico". Infatti le testimonianze di Delacroix a proposito del colore, evocano ma non giungono ancora tecnicamente a sancire le leggi del contrasto simultaneo e consecutivo che diventeranno pratica *pointilliste*. Si tratta comunque di mettere in luce sempre più precisamente argomenti sempre appartenuti alla riflessione cromatica dei pittori: il colore delle ombre in primo luogo è un altro aspetto sempre risolto dall'estro tecnico di ogni singolo pittore come anche il riflesso dei colori, sia quello presente in masse cromatiche originarie e tuttavia trasparenti (cioè il cielo e il mare) siano quando si presenti in quegli effetti di lucentezza e di brillio nei corpi (una corazza, l'incarnato, il manto di un cavallo...). Aspetti quest'ultimi intuiti da Delacroix che interesseranno assai più tardi la fenomenologia sperimentale della visione cromatica, ad esempio le "condizioni di margine" cioè gli effetti della trasparenza e luminescenza (cfr. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, 1980).
Tuttavia in Delacroix il colore non è ancora "diviso" in una tecnica riassuntiva e programmata, anche se fortemente impugnato per una modificazione e frantumazione della scena della pittura neoclassica. Comunque c'è un discreto anche se non evidentemente apprezzabile "mélange optique" di tinte pure e un abbandono di tinte scure o fangose *(boueuses)* che sono viste come la peste per un impressionista. Il verde e il violetto, colori largamente considerati da Delacroix, dovranno essere presi in contrapposizione e non mai mescolati per non ottenere tonalità terrose o grigiastre che uccidono qualsiasi virtù della pittura. In questo c'è indubbiamente qualcosa della tanto rivoluzionaria "touche divisée" che per il teorico-pratico Signac "è un sistema complessivo di armonia estetica, piuttosto che una tecnica. Il punto di colore non è che un mezzo. Dividere è ricercare la potenza e l'armonia del colore, rappresentando la luce colorata attraverso i propri elementi puri, e impiegando la mescolanza ottica degli elementi puri separati e dosati secondo le leggi del contrasto e della gradazione". Infatti, e questa diventa una dichiarazione dei *pointillistes*, è come una legge universale per il colore diviso: "la separazione degli elementi e la mescolanza ottica assicurano la purezza, vale a dire la luminosità e l'intensità delle varie tinte; la gradazione esalta la brillantezza; il contrasto, regolando l'accordo di ciò che appare e l'analogia dei contrari, subordina questi elementi potenti ma equilibrati alle regole dell'armonia". Il fondamento della "divisione" è il contrasto: cioè quella legge dialettica che contrappone simultaneamente i colori complementari (il verde al rosso, il giallo al violetto, il blu all'arancione) ma ne restituisce una unità complessiva e armonica, oppure ne garantisce il richiamo automatico e consecutivo dei toni contrapposti: cioè rosso e arancione ravvicinati diventano il primo più purpureo il secondo più verdastro; rosso e verde accostati diventano ciascuno più brillante purché l'effetto ottico non tenda alla loro mescolanza che in quanto complementare diventerebbe grigia e uniforme.
È necessario a questo punto costruire un dispositivo critico non esattamente lineare ma dal percorso zigzagante oppure un sistema d'indagine in cui (come nei colori) alcune contrapposizioni siano compatibili nella "differenza" e non contraddittorie come nei discorsi. Brillantezza e saturazione sono contenute all'interno della diversità delle tinte (dal blu al giallo) e allo stesso tempo uno stesso colore può essere rivelato all'interno di una graduale escursione chiara e oscura. Nel sistema cromatico che giungeva attraverso Goethe e Runge ad armonizzare reali spunti dialettici, mi sembra utile porre come criticamente incontrovertibile un'unità-discontinuità di rapporto tra *pointillisme* e fotografia. E ciò sta proprio in analogia al "discorso dei colori", tinte diverse ma tonalità assimilate all'interno di un asse che fissa i toni scuri e quelli chiari: cioè la brillantezza e la saturazione dei colori che sono semplicemente la chiarezza e l'oscurità, il positivo e il negativo (il positivo in quanto negativo e il negativo in quanto positivo).
La pittura si trova a confronto con una nuova tecnica della produzione e riproduzione delle immagini, come si è detto, al punto che possiamo definire l'Ottocento come un' "secolo fotografico" (come il Novecento secolo cinematografico non ancora completamente televisivo) che ha prodotto autentiche smobilitazioni nello statuto rappresentativo della pittura. Perciò è abbastanza esatto dire che lo smembramento e la ricomposizione dell'immagine nell'effetto *pointilliste* di una lastra fotografica è parallelo all'effetto *pointilliste* della pittura, perché le due cose risultano indistricabilmente connesse ma una in rivalsa sull'altra. Ritrovare in questo, piuttosto pacificamente, un riferimento al pensiero positivista può risultare schematico. La coscienza di una nuova osservazione e di una tecnica cromatica fatta di mescolanze ottiche e di contrasti non sta nel rincorrere una teoria scientifica (d'impronta positivista) semmai di superarla. Il positivismo vive accanto alla riproduzione fotografica invece l'impressionismo e la nuova dimensione neo-impressionista del colore portano verso un modo di sentire i fenomeni (compresi quelli della luce) fra la "materia e la memoria" rispondendo di questo con molta precisione al bergsonismo che rimane nella sostanza il tentativo di ricongiungere mente e corpo. Il colore è infatti un'immagine-ricordo della materia, contiene la memoria "della luce", la sua aspirazione a farsi una realtà connessa al principio di qualità, ma i suoi corpuscoli o punti richiamano la sua polvere, la sua materia più fine.

Asolo, fine settembre 2001

Provincia di Udine Assessorato alla cultura

IL DESIGN TROVA CASA IN FRIULI

I friulani sono conosciuti ovunque come ottimi artigiani, produttori di oggetti più che ideatori e creativi ed, infatti, sinora, i grandi del design, originari d'altre regioni italiane o addirittura stranieri, hanno portato in Friuli le loro idee ove hanno trovato realizzazione.
Oggi, invece, una nuova generazione di artisti ha incominciato a creare proprio in Friuli con una originalità tutta particolare, quasi da potersi individuare una specie di scuola friulana del design. Che cosa caratterizza questo filone creativo? Innanzitutto una dote che è propria della gente di questa terra: la praticità.Gli oggetti che ne escono sono, infatti, estremamente utili, maneggiabili, fruibili con immediatezza e si avvalgono spesso di una esperienza non solo teorica, ma costruita con la conoscenza diretta dei materiali e delle tecniche di lavorazione.
Una seconda caratteristica che si può riconoscere nel design dei friulani è la semplicità che confina con la sobrietà.Le linee sono essenziali senza esagerazioni, senza fronzoli, con una visione delle cose che è già di per sé un messaggio culturale.

È ovvio che questa generazione creativa si sia formata in questi ultimi anni non solo perché sono incrementati gli studi nel campo e si sono aperte fasi di confronto con l'esterno, ma anche perché e opportuno essere competitivi su un mercato sempre più affollato. Sono perlopiù giovani professionisti che attendono di affermarsi e, quindi, cercano di dare il meglio di sé in ogni loro proposta, con una buona dose di umiltà, senza pretese di competere con i "mostri sacri", ma unicamente con il desiderio di costituire una alternativa con altrettanti elementi di validità.
Questi giovani designers evidentemente eccellono nelle produzioni di casa: ne abbiamo parecchi, ad esempio, a seguire le proposte più innovative nel "triangolo della sedia" ove cercano di interpretare soprattutto i gusti del cliente straniero.Abbiamo però ottimi professionisti che si occupano di altri settori dell'arredamento, del vetro e della sua lavorazione, del ferro, del legno e di altri materiali che costituiscono la materia prima dell'artigianato friulano.
Vi è, poi, da notare che, mentre altrove questa nuova forma artistica attraversa un periodo di stanchezza o perlomeno si attesta su posizioni di conservazione, in Friuli è in fase espansiva e innovativa, stagione cui non è estranea certamente l'eredità di un fecondo passato. È un'arte che raccoglie le suggestioni non soltanto dei pionieri del design, alcuni dei quali hanno mosso i primi passi proprio da queste parti o addirittura vi sono nati, ma anche dal patrimonio esperienziale e creativo di un insieme di fattori ambientali ed umani.
Si può, dunque, dire che il design friulano nasca con una identità ben precisa, con un filone comune che compenetra tutte le creazioni e dà ad esse quel qualcosa in più che le colloca in un preciso contesto storico.
Questa arte sembra, in effetti, oggi essere ricca di risultati, ma per mantenerli ha bisogno di un essenziale legame culturale: non si possono creare degli oggetti a caso, ma essi debbono materializzare quelle che sono idee più complesse intorno all'uomo ultimo fruitore e destinatario.
Si tratta, insomma, di una visione della vita che si riflette nell'opera dei designers friulani, nella loro progressiva acquisizione non solo di fama e di soddisfazioni, ma anche di credito nel panorama sempre più vasto e competitivo dell'arte italiana.

Roberto Tirelli
Cultura-Provincia di Udine

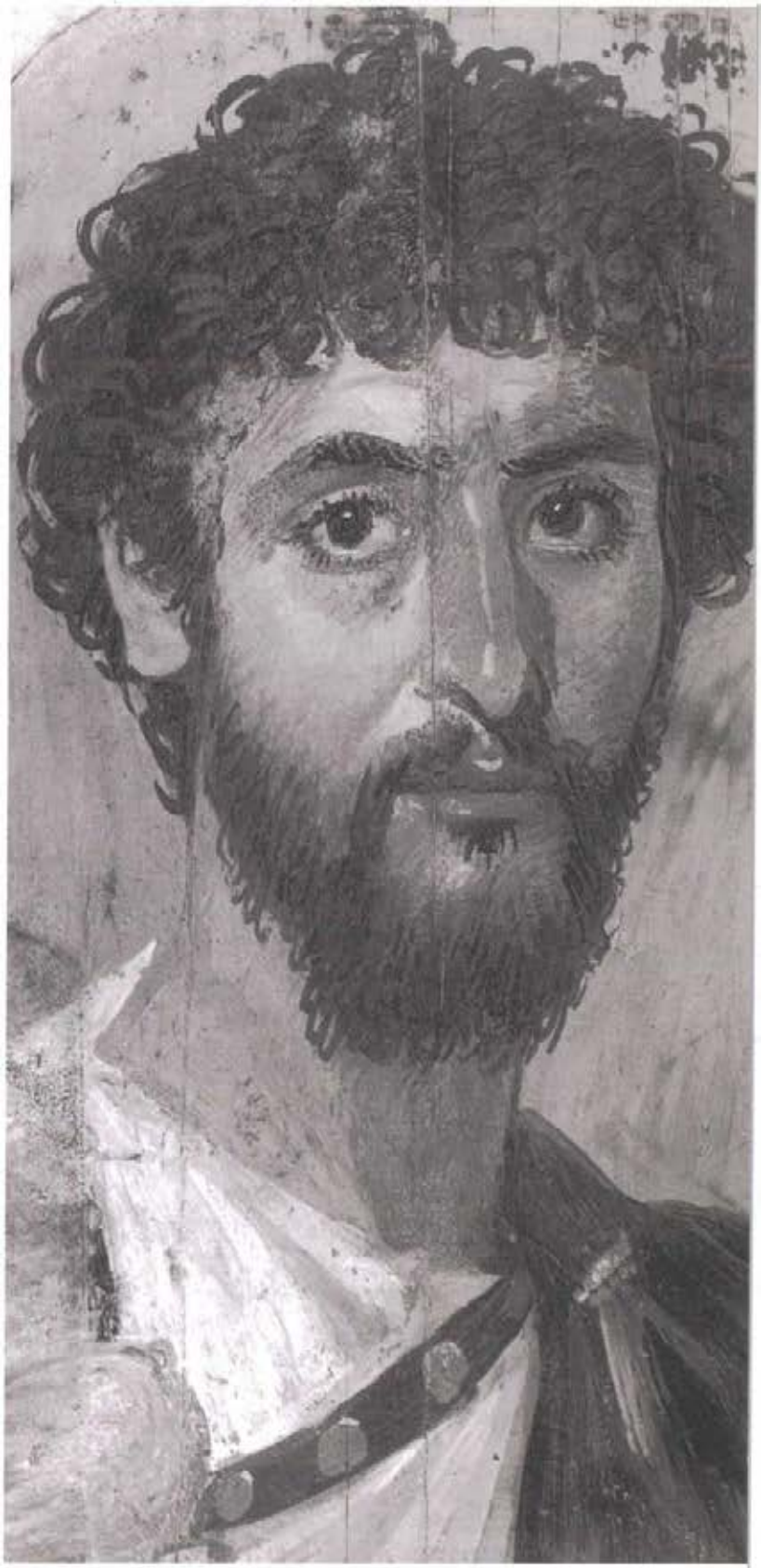
Francesco Bonaldi
Panoramica di Udine dal Campanile del Duomo
1860 ca.
Udine, Musei Civici
Tratta da:
Italo Zannier (a cura di), *Paesaggio Friulano. Fotografie 1850-2000*, Skira, 2000.

Qualche aggiustamento di opinione

Franco Vaccari

In occasioni precedenti mi sono espresso in modo drastico sullo stato della fotografia, arrischiando affermazioni piuttosto azzardate. Queste possono essere così sintetizzate:
"La sua rivoluzione la fotografia l'ha già prodotta al suo apparire; non ci saranno altre palingenesi!"
In un breve testo intitolato "La fotografia: un incunabolo" dicevo:
"Ho incominciato ad interessarmi di fotografia alla fine degli anni Cinquanta. È stato un interesse rivolto sia alla pratica che alla teoria, durato, con alti e bassi, fino ad oggi.
Nello stesso arco di tempo si è verificata quella mutazione antropologica rappresentata dalla televisione o, più esattamente, dalla registrazione elettronica delle immagini. In questi ultimi anni la velocità del mutamento ha poi subito un'ulteriore accelerazione dovuta alle nuove generazioni di calcolatori che hanno aperto la strada alla produzione di immagini di sintesi.
Adesso, guardandomi alle spalle, posso dire di aver assistito a qualcosa che può essere interpretato come la fine della fotografia.
Avviene per le stelle che, prima di collassare definitivamente, possano improvvisamente esplodere in un lampo abbagliante, così anche la fotografia al termine della propria parabola sta avendo un sussulto di energia che richiama su di essa un'attenzione del tutto nuova. Ma è una legge generale che le cose, quando stanno per scomparire, acquistino una particolare visibilità.
Con questo non voglio dire che non si faranno più fotografie, anzi, ma solo che il fotografare diventerà sempre più un gesto privato e regressivo; un po' come quello del principe Carlo d'Inghilterra che, quando viene in Italia, non si trattiene dal dipingere ad acquerello qualche paesaggio.
Ci sono stati già dei precedenti che ci possono aiutare a capire la situazione. Forse il più illuminante è quello della stampa con i caratteri mobili. Infatti il libro, come la fotografia, è nato adulto. E se Gutenberg con la sua Bibbia aveva già realizzato pienamente le potenzialità, non solo estetiche, della stampa, anche Heinrich Schwarz, a proposito delle opere nate dalla collaborazione di Octavius Hill e Robert Adamson – come ricorda Paolo Costantini – le definisce "le più brillanti che la fotografia abbia prodotto".
Allo stesso modo, se esiste un periodo magico della stampa – quello che va dalle sue origini al 1500 incluso – anche per la fotografia può essere individuato un periodo analogo: quello compreso fra la sua invenzione e l'avvento della televisione."
Queste affermazioni devono però essere osservate sullo sfondo del contesto in cui sono state fatte. Di solito il contesto viene dato per scontato in quanto tutti vi siamo immersi, ma non è uno sfondo fisso; come un qualsiasi panorama anche il contesto è soggetto a trasformazioni incessanti che alterano il modo in cui percepiamo le figure che lo animano.
Ecco, allora, che ciò che ieri ci affascinava, oggi ci sembra pateticamente fuori moda; quella che ci sembrava una verità capace di sfidare il tempo, con il tempo perde di fascino, come la vecchia del quadro del Giorgione che tiene fra le dita un cartiglio dove c'è scritto "Col tempo".
Il contesto è come l'acqua per i pesci che, quando cambia la sua temperatura o la salinità, diventa invivibile per certe speci e ideale per altre.
È ormai passato il tempo in cui, per affermare l'autonomia del fotografico nei confronti delle forme tradizionali di figurazione e per farlo uscire dalle secche di una interminabile "chiacchera", era

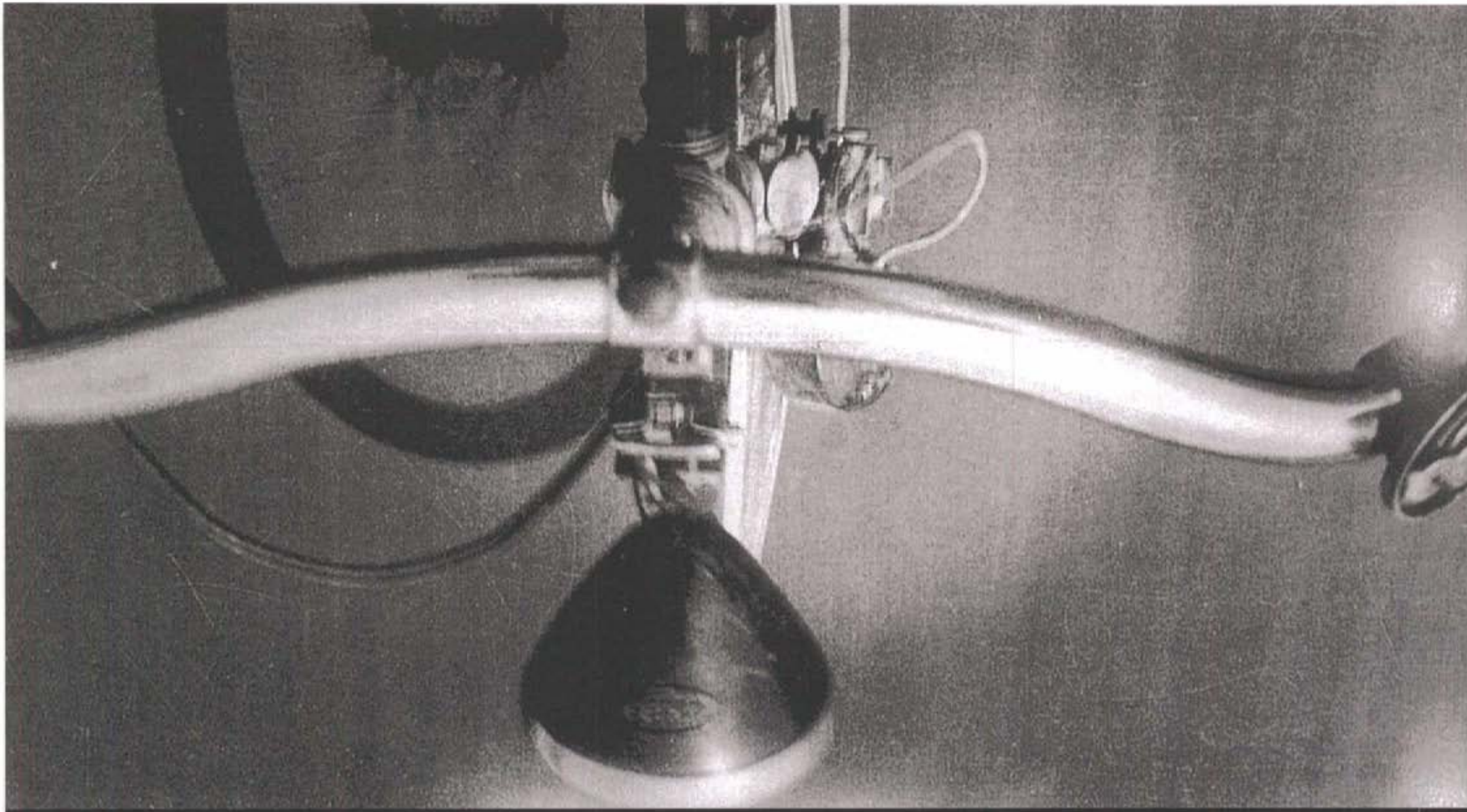
necessario porre steccati ben precisi e difenderli col fucile. Oggi il pericolo viene da un eccesso di sicurezza prodotto da una vittoria che è andata oltre ogni previsione.
Nessuno contesta più il suo diritto ad essere considerato una pratica artistica alla pari di quelle che possono vantare una tradizione millenaria.
Anzi la peculiarità dell'arte del '900 è stata individuata, in questi ultimi anni, nella sua "indicalità", cioè nel suo strettissimo legame con il fotografico.
Ma, proprio quando ci si sarebbe potuti rilassare e godere delle rendite di posizione guadagnate per essere stati dalla parte del vincitore in tempi non sospetti, l'accelerazione tecnologica ha scavato il terreno sotto i nostri piedi e molte cose sono state rimesse in discussione.
Fino a poco tempo fa parlare di un tramonto della fotografia aveva lo scopo – almeno per me – di mettere in guardia contro i facili trionfalismi e, forse, era una reazione allergica al dilagare della sua presenza.
Oggi, che questo pericolo si è fatto concreto perché il nemico corre già per le strade, vien voglia di organizzare una difesa almeno della cittadella.
È vero che quella che sembrava essere la sua caratteristica fondamentale – la referenzialita – è messa in crisi dalle immagini di sintesi dove perde di significato la distinzione vero/falso che viene sostituita dal più elastico "verosimile". È altrettanto vero che, per quanto riguarda la massa di informazioni raccolte, la fotografia viene ridicolizzata dalle videocamere, ma qualcosa ci dice – o, forse, vorremmo che ci dicesse – che in qualche punto questo assedio, che sembra mortale, ha delle smagliature che potrebbero essere sfruttate come vie di fuga.
Considero un piccolo segno del destino messo sul mio percorso da qualche entità amica il fatto di essermi imbattuto in uno scritto di Edgar Morin – "Il cinema o dell'immaginario", Silva, Milano, 1962 – dove ho trovato questa considerazione a proposito delle primissime esperienze cinematografiche dei Fratelli Lumière: "Louis Lumière ebbe la geniale intuizione di filmare e proiettare come spettacolo ciò che spettacolo non è: la vita prosaica, i passanti che pensano ai fatti loro. Ciò che attirò le prime folle non fu un'uscita dalla fabbrica, un treno che entra in stazione (sarebbe stato sufficiente andare alla stazione o alla fabbrica), ma *una* immagine del treno, *una* immagine dell'uscita dalla fabbrica. Non era per il reale, ma per *l'immagine del reale* che si faceva ressa alle porte del Salon Indien."



Ritratto proveniente dal Fayum (Egitto)
160-170 d.C.

Ritratto proveniente dal Fayum (Egitto)
160-170 d.C.

Arrivato all'ultima frase è stato come se la nebbia, troppo a lungo ristagnante sul paesaggio, fosse spazzata via da un vento deciso.
Le parole di Morin non solo sono in grado di farci rivivere il fascino aurorale della nascita del cinema, ma con estrema precisione ne ha individuato uno dei meccanismi fondamentali: *la vicinanza di una lontananza.* Forse, traducendo in un linguaggio più aggiornato, si dovrebbe dire: *la presenza di un'assenza.*
Ma i motivi che stanno alla base di questo bisogno di distanziamento non credo che siano oggi gli stessi di allora.
Al tempo dei Lumière la realtà incombeva soffocante sulla vita delle persone e le possibilità di prenderne distanza erano del tutto rare.
Adesso è la realtà ad essersi fatta labile e sempre meno percepibile, confusa com'è nello smog informativo.
Se quest'ipotesi è giusta, allora, oggi, l'assenza non servirebbe per suscitare l'impressione di una presa di distanza di sicurezza, ma per risvegliare la nostalgia di una presenza che è andata smarrita.
Ha ancora ragione Morin: *è l'immagine del reale e non la realtà dell'immagine ad affascinarci.*
Forse quello che può aiutarci a capire questa funzione svolta dalle fotografie sono i così detti "ritratti del Fayum", cioè le pitture funerarie che ci restituiscono, con un realismo impressionante, i tratti fisiognomici dei Greci d'Egitto dei primi secoli d.C.
Una notevole lettura di queste pitture è stata data, recentemente, da Jean-Christophe Bailly al Palazzo delle Papesse di Siena per un convegno dedicato al tema del volto, del ritratto e della maschera.
Sono tante le suggestioni e gli stimoli che si possono ricavare dall'intervento di Bailly. Io mi limiterò ad una piccola variazione su un suo passo, quello dove dice: "L'immagine è legata organicamente alla mancanza e all'assenza; è un partire trattenuto. *Pothos* è il nome greco per questa mancanza-*pothos* designa ciò che diviere *himeros*, il desiderio quando l'oggetto se ne va...
È in questo spazio fra assenza e lutto che viene ad aprirsi l'immobile intermezzo del ritratto".
A questo punto non c'è che da cambiare di posto ad una lettera muta – la "h" – nella parola *pathos* per vederla diventare *photos*!



Fotografia e design e *design* della fotografia

Dossier

Linguaggio fotografico e design visivo

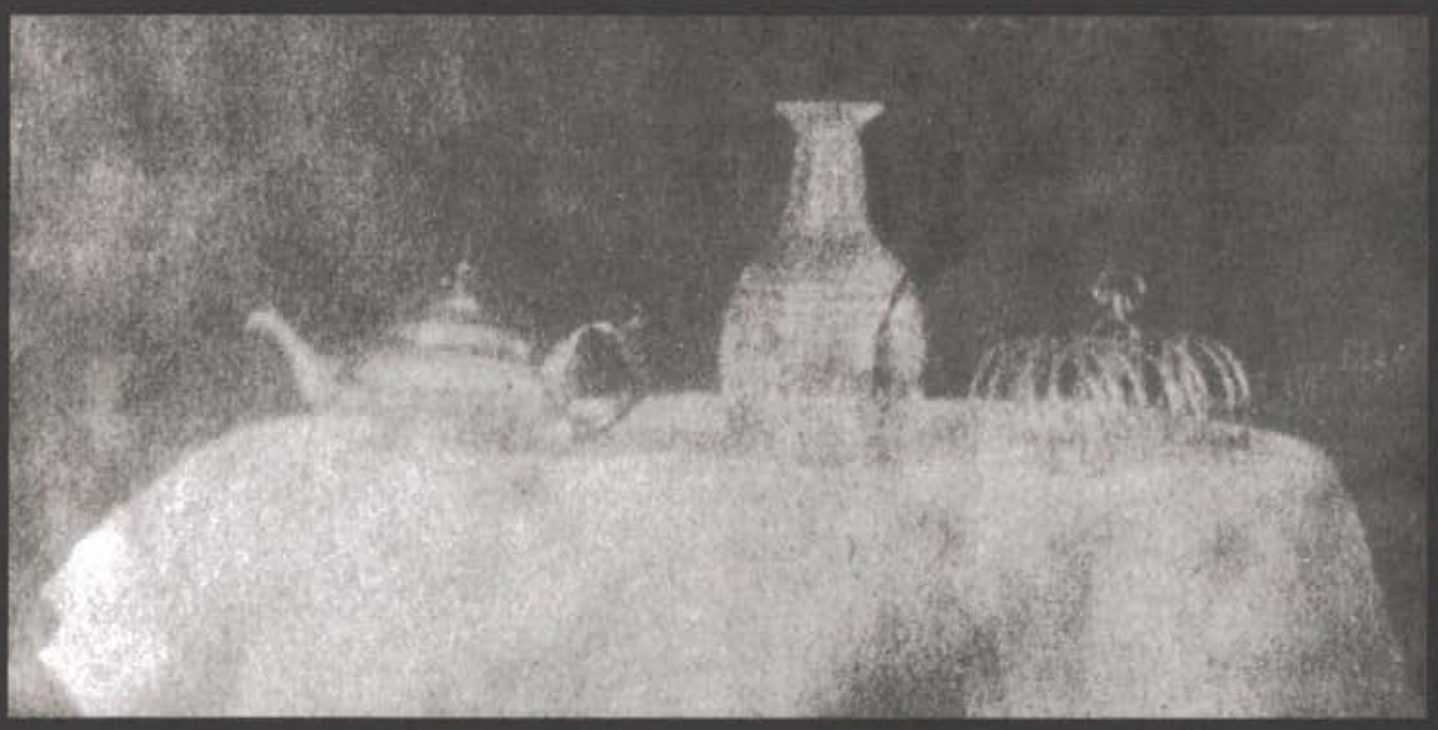
Italo Zannier*

La fotografia è, tra le tecniche della comunicazione, la più popolare, soprattutto per l'apparente facilità d'esecuzione, che è poi la sua forza primaria, ma anche motivo di vaste diffidenze; "fotografare è facile": uno slogan, il titolo di un manuale, un luogo comune cui si deve in larga misura l'emarginazione di questo mezzo di rappresentazione, così determinante nella cultura contemporanea.
L'*hobby* più diffuso è la fotografia; la sua pratica sollecita l'interesse di sociologi e psicologi; un imponente apparato industriale presiede a questa attività, che vede ogni giorno concludersi un ritmo d'affari vertiginoso.
Ma la fotografia è un prodotto intellettuale (lo è sempre, anche nell'opera disimpegnata e festaiola del fotoamatore domenicale) che viene quotidianamente fruito, spesso inconsciamente, tramite il giornale, il libro, la pubblicità, in un incontro – spesso uno scontro – con quell'immagine magicamente restituita di persone e oggetti, che ha determinato un nuovo modo di leggere, ma anche un nuovo modo di vedere. "L'illetterato del futuro sarà colui che non conosca l'uso della macchina fotografica come quello della penna" scriveva quarant'anni orsono Moholy-Nagy; una profezia che, pure nella sua retorica, si è realizzata nel rapido evolversi delle vicende della nostra società, di una cultura che sempre di più necessita del dialogo; di un colloquio, che la fotografia (l'immagine) consente in grande misura, con la sua universalità arcaica, ma soprattutto – e ciò ne qualifica lo specifico e ne differenzia il potenziale comunicativo nei confronti di altri mezzi tradizionali di figurazione, come la pittura e il disegno, che per secoli hanno soprattutto svolto il compito di "illustrare", di "informare" – con la capacità congenita che essa ha di moltiplicarsi, di diffondersi.
La fotografia è un linguaggio, prima ancora di essere una tecnica o una arte, che gode della più ampia e autonoma capacità comunicativa, con leggi grammaticali e sintattiche che lo caratterizzano e differenziano da altri media espressivi.
Il linguaggio della fotografia si esprime soprattutto attraverso la scelta che il fotografo compie nella realtà (o meglio nell'apparenza della realtà) utilizzando i caratteri specifici della sua attitudine rappresentativa, sintetizzabili nella facoltà di esaminare e descrivere l'oggetto attraverso una inarrivabile lettura microfisionomica del dettaglio, e di congelare la situazione dinamica, labile, dell'evento, in una immagine bidimensionale che ne è il risultato.
Il fotografo quindi è costretto ad esprimere attraverso queste capacità figurative, una sintesi, che sottintende ovviamente una analisi della realtà, condizionata da cultura e ideologia, che ci accompagnano anche dietro il mirino dell'apparecchio fotografico, che è un "terzo occhio", piuttosto che l'occhio di un ciclope.
Fotografare significa scegliere quindi vedere (non solo guardare) brani di realtà, secondo libere, soggettive angolazioni prospettiche, attraverso un *medium* – lo strumento fotografico – che sollecita ad occupare una determinata posizione nello spazio, un luogo, che in ogni caso corrisponde alla personale topologia ideologica e intellettuale.
"Fotografia come scelta", una scelta che coinvolge totalmente attraverso la palese, inequivocabile acquisizione nel rettangolo del mirino-cornice, degli elementi utili non solo ad informare, a documentare, ma a proporre un personale, qualificante *point de vue*.
Ora se l'insegnamento della fotografia può risultare utile sino dal periodo della scuola elementare (potremmo ritenerlo necessario, come recenti esperienze dimostrano, se non altro per avviare a una

* Dal volume dedicato al Corso superiore di Disegno Industriale di Venezia, nel 1972.

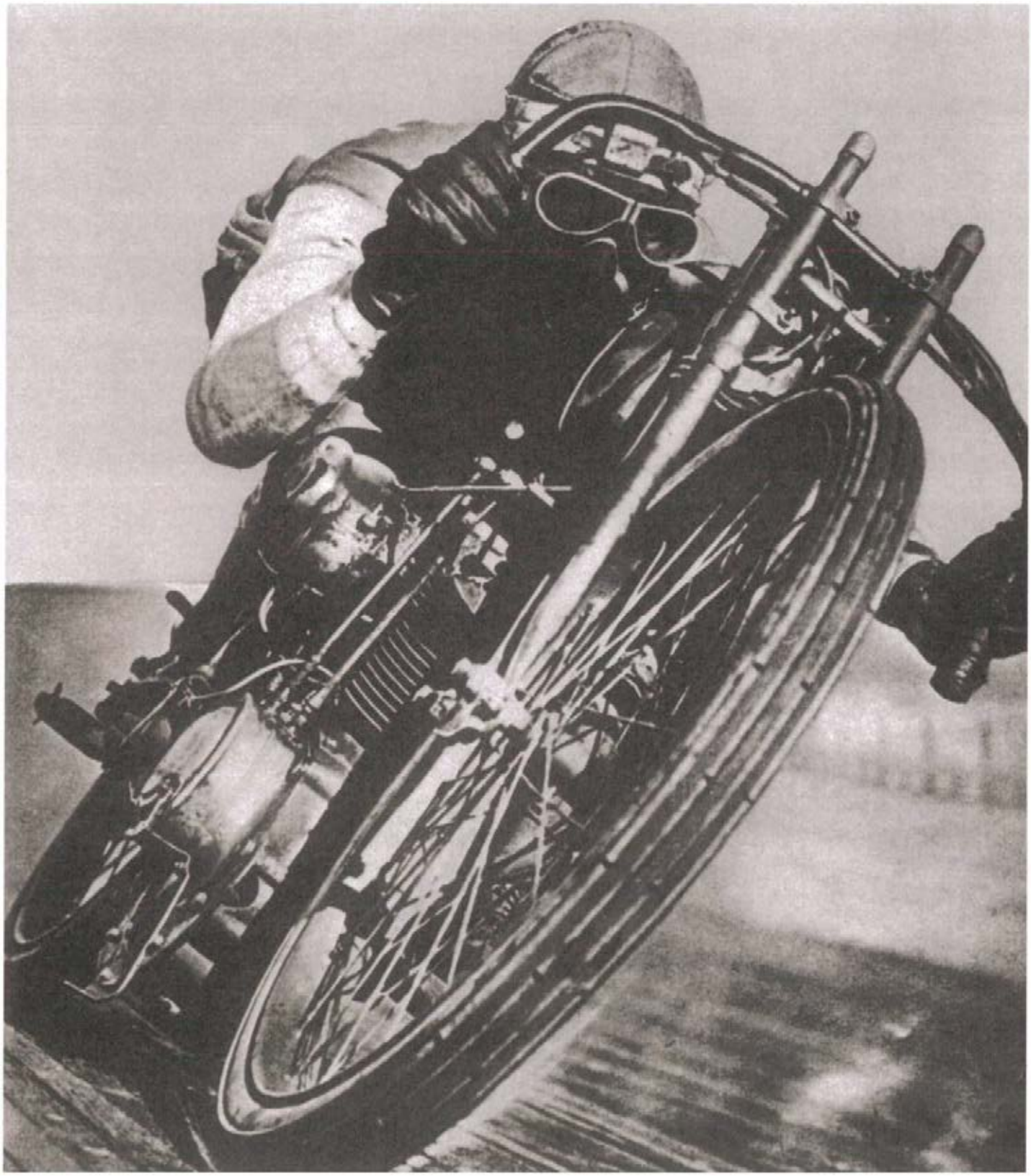
nella pagina precedente
Herbert Bayer
Riding a bicycle
1925 ca.

lettura dell'immagine, che sia cosciente e attenta a individuare ambiguità e mistificazioni) in una scuola di *design* appare uno strumento didattico di straordinaria efficacia, al di là di ogni strumentalità dove spesso viene relegata, con scopi meramente riproduttivi, a livello artigianale, o – ancor peggio – con false ed equivoche velleità "artistiche" di estrazione pittoricistica.
Il linguaggio fotografico si propone innanzitutto per il ruolo insostituibile che esso consente nell'addestramento visivo, proprio per il suo carattere eminentemente selettivo, che obbliga a incorniciare il paesaggio umano a ogni livello dimensionale, dal "molto piccolo" (micro e macro fotografia) al "molto grande" (spazio fruito dinamicamente dall'uomo nella sua consueta dimensione visiva), ne rivela la struttura intima e illeggibile, che fissa infine con una "obiettività" quasi improbabile, che la percettività animale dell'occhio umano ha imparato a intuire, a "immaginare" attraverso la rivelazione che la fotografia ha compiuto in una fenomenologia visiva sconosciuta solo cent'anni addietro.
Lo studente-fotografo, attraverso questo addestramento, compie un'azione progettuale per mezzo di una cosciente e razionale utilizzazione delle innumerevoli possibilità tecniche, ottico-chimiche, della fotografia e la preventiva individuazione delle conseguenze visive provocate sia in sede di ripresa, che in laboratorio, al fine di ottenere una immagine bidimensionale, che sarà la trasposizione concreta del cono visuale prospettico percepito dall'occhio nello spazio reale; questa immagine è il risultato di una compressione della realtà oggettuale su un rettangolo a due dimensioni, che il lettore dovrà a sua volta essere in grado di recuperare, ricostituendo psicologicamente lo spazio, per cogliere non solo le notizie, ma anche le idee, delle quali la fotografia è una formulazione.
Quale l'approccio dello studente alla fotografia?
Considerando che questo linguaggio è per lo più nuovo a gran parte degli allievi, risulta indispensabile introdurre alla problematica della fotografia, ancor prima che attraverso esperienze operative, illustrandone invece lo sviluppo storico ed estetico, con una serie di lezioni, corredate dalla proiezione di diapositive, che illustrino l'opera dei fotografi più rappresentativi dall'invenzione a oggi, sottolineando l'evoluzione della tecnica ed i rapporti con gli altri settori culturali. I problemi tecnici vengono esaminati successivamente, senza pignolerie da manuale, quando l'allievo ha preso coscienza del significato del linguaggio fotografico, attraverso la elaborazione di una serie di "Esercitazioni di grammatica della fotografia", con le quali vengono di volta in volta studiate e applicate organicamente tutte le possibilità rappresentative e quindi espressive del linguaggio stesso.
Di difficoltà pratica progressiva, queste esercitazioni liberano l'allievo da preoccupazioni tecnicistiche, consentono la più ampia – ma autonoma e autosufficiente – libertà espressiva, sempre però maturata all'interno dell'esercizio, anzi rigorosamente nei suoi limiti e condizionamenti tecnici.
Dalla realizzazione di "fotografie senza macchina" (ottenute in camera oscura senza l'uso dell'apparecchio di ripresa, ma per impressione diretta sulla carta sensibile, dell'impronta, anche ingrandita, di oggetti e materiali) alla "esposizione variata del negativo" (conseguenze visive della "quantità di luce" in rapporto alla sensibilità dell'emulsione) all'analisi di "soggetti bidimensionali" (un muro, una superficie vitalizzata, trasformata figurativamente dalla posizione della luce e dal cambiamento del punto di ripresa) e "tridimensionali" (le variabili qui aumentano: punti di vista frontale diagonale radente, moltiplicati per una luce che a sua volta sfiora, è obliqua o di fronte); si passa quindi all'esame delle possibilità rappresentative sollecitate dalla utilizzazione della "profondità di campo", dalla registrazione del "movimento", della "luce settoriale", dell'effetto dei "filtri colorati".
Esercitazioni queste, che assumono un preminente significato progettuale, poiché sono condizionate dalla ricerca che l'allievo compie sull'oggetto, in una fase che precede addirittura la realizzazione dell'immagine provocata dall'oggetto stesso (un'immagine potenziale) del quale si considereranno tutte le possibili variabili visive bidimensionali.
Fotografare però significa anche raccontare; così l'allievo viene successivamente sollecitato a esercitare, attraverso l'uso esclusivo dell'immagine, la propria capacità narrativa, in una indagine che è programmata e stimolata metodologicamente dall'atto della ripresa sino al coordinamento dialettico delle immagini, in un assemblaggio realizzato in collaborazione con i corsi di grafica e di semiotica, che inducono a precisare scientificamente i nessi semantici tra le immagini e l'organizzazione formale della pagina.
Nell'ambito di queste esperienze di narrazione visiva (progettazione di *réportages*, fotolibri, campagne pubblicitarie, ecc.) si è dato inoltre spazio alla sperimentazione di tecniche metafotografiche, attraverso una libera, anche fantastica, connessione tra i vari mezzi figurativi, al fine di sollecitare l'allievo a una costante azione progettuale, di intervento sulla realtà, dopo quella perentoria, inderogabile "presa di coscienza", che il documento fotografico ha preventivamente concesso di riferire a sé e agli altri.

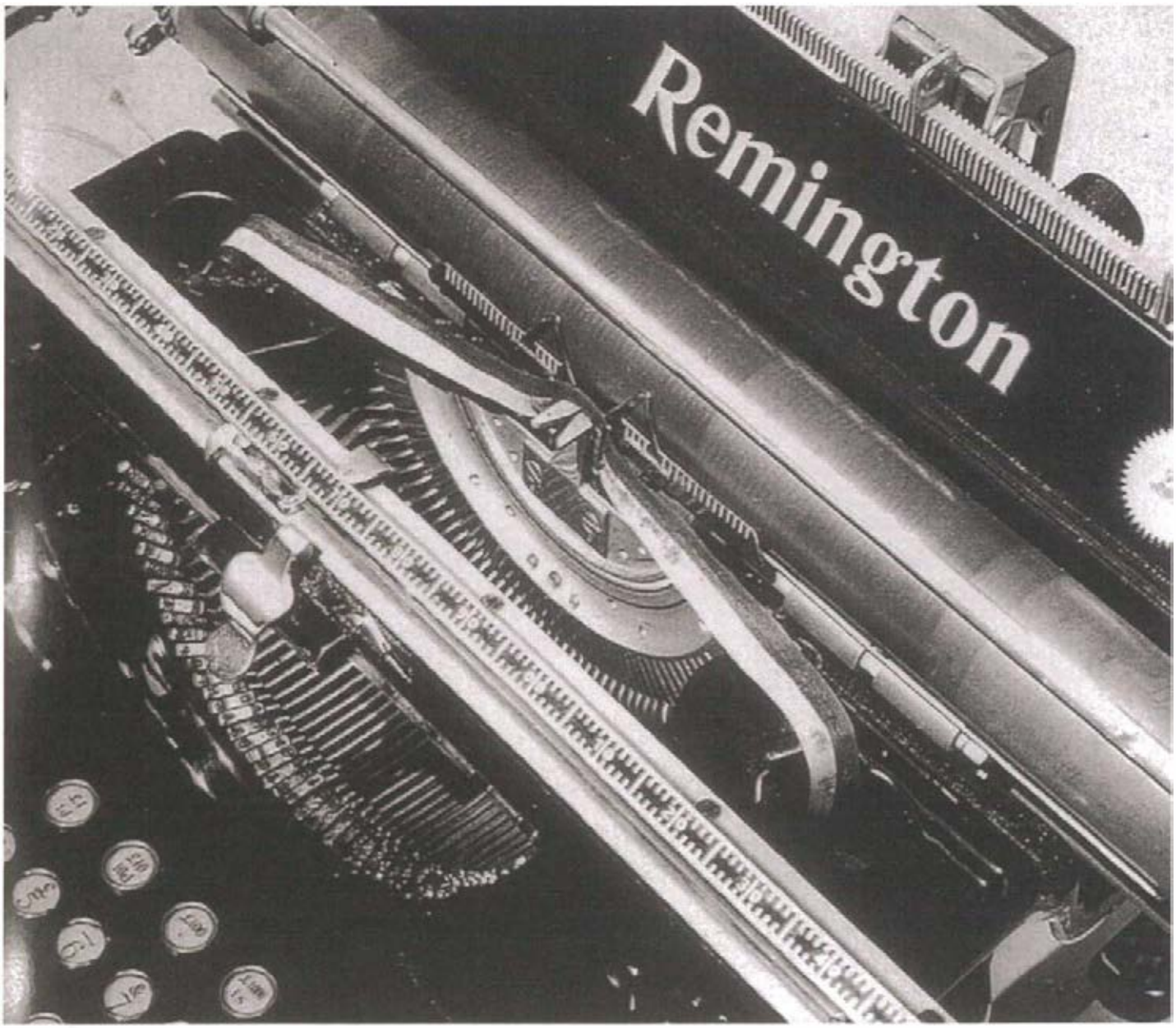


William Henry Fox Talbot
Calotipi
1842 ca.

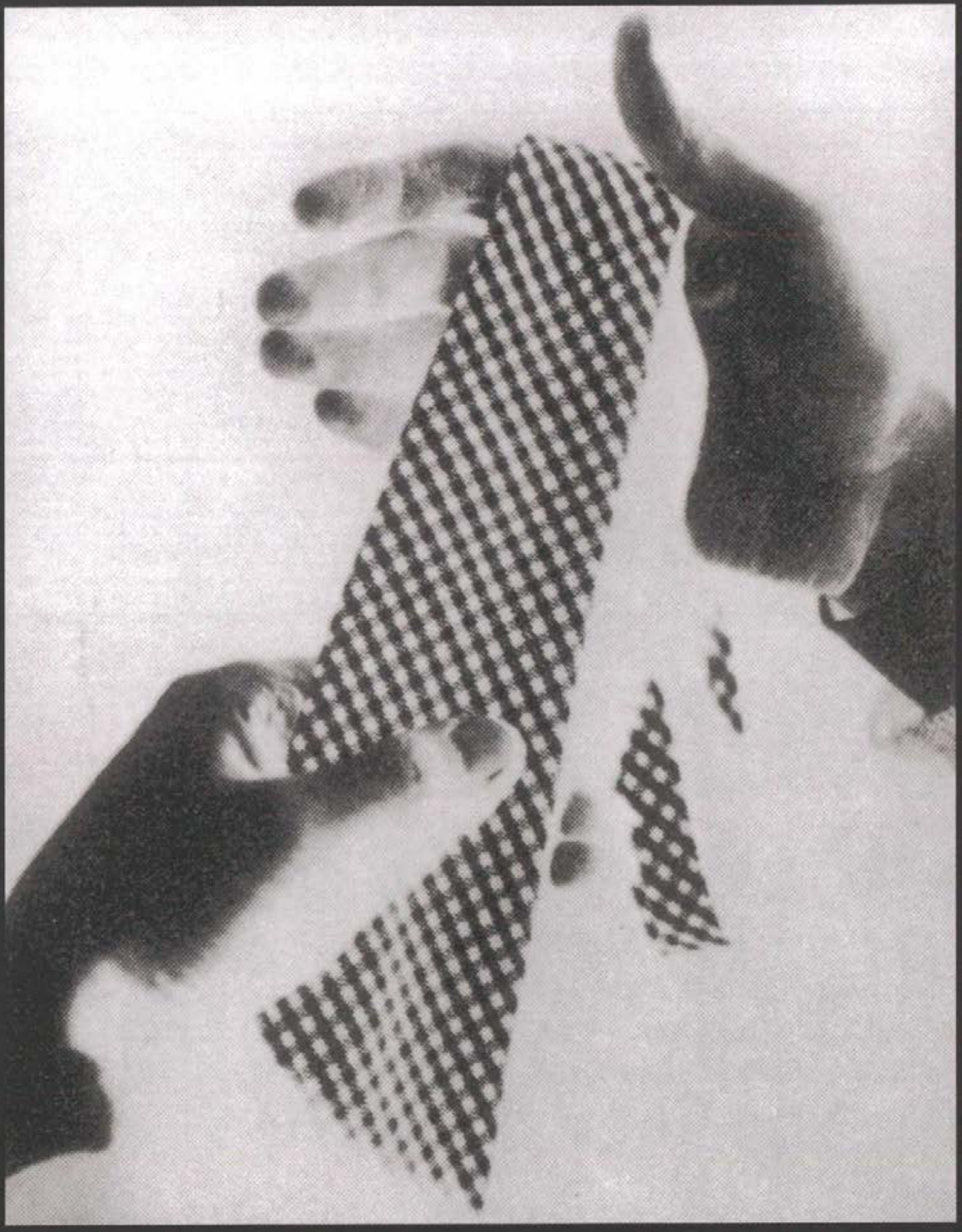
Eugène Atget
Parigi, scala dell'Hotel di Sully-Charot
1905 ca.



Fotografia "Atlantic", "la velocità sparisce"
in L. Moholy-Nagy, Pittura, Fotografia, Film, (1927)
Einaudi 1987



Man Ray
Typewriter
1925 ca.



Antonio Boggeri
1934

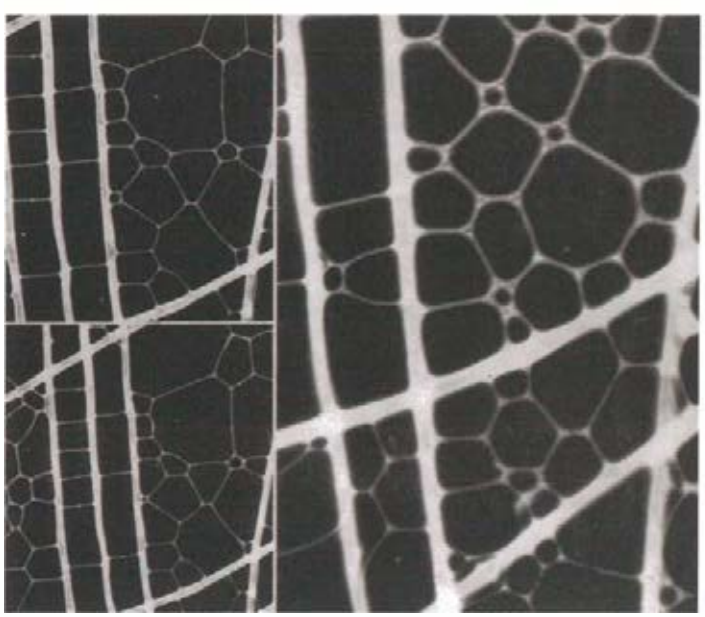
nella pagina a fianco
Edward Weston
Excusado
1925

Copertina e alcune pagine del volume "La ricerca paziente"
pubblicato nel 1972 a conclusione del Corso Superiore di Disegno Industriale, Venezia 1960-1970.

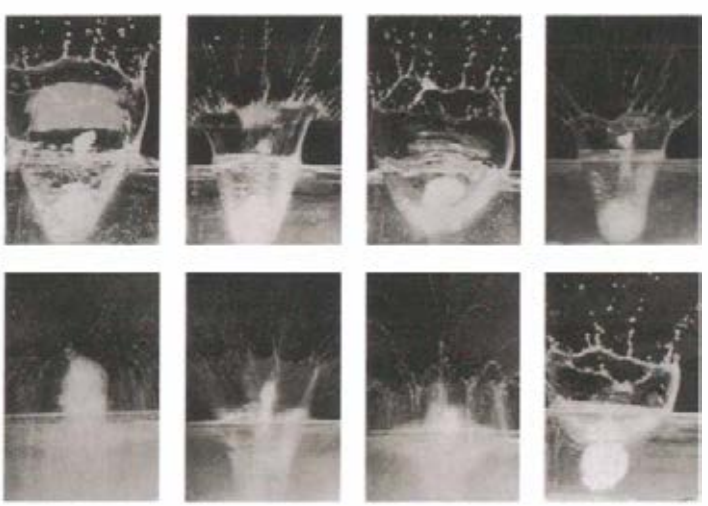
ABSTRACT

PHOTOGRAPHIC LANGUAGE AND VISUAL DESIGN

Of all the communication techniques, photography remains the most popular largely because of its apparent ease of execution, which represents its strong point but is also the reason for widespread diffidence. Its practice arouses the interest of sociologists and psychologists; a vast industrial knowledge structure governs this activity that is responsible for a dizzying volume of business. But photography is an intellectual product that is enjoyed daily, often unconsciously, through newspapers, books, advertising. "The illiterate of the future will be those who do not know how to use a camera like a pen" wrote Moholy-Nagy forty years ago: a prophesy that, despite its rhetoric, has become true following our society's rapid turn of events. The act of photographing signifies choosing and therefore seeing (not just looking at) fragments of reality, according to free, subjective angles. Although photography can be a useful subject from primary school onwards, in a design school, it becomes an extraordinarily effective teaching tool. What should the student's approach to photography be? Before being introduced to practical experiences, students should approach photography through its historical and aesthetic evolution. Technical problems should be dealt with at a later stage when students have become aware of the meaning of the photographic language, through the carrying out of a series of "Photographic grammar exercises". Photography also means telling a story; students should be encouraged to develop their own narrative skills. This particular learning experience (planning of reportages, photographic books, advertising campaigns...) also leaves room for meta-photographic experimentation by freely combining the various figurative languages. After that mandatory "acquisition of awareness", that the photographic document allows in advance to be referred to itself and to others.

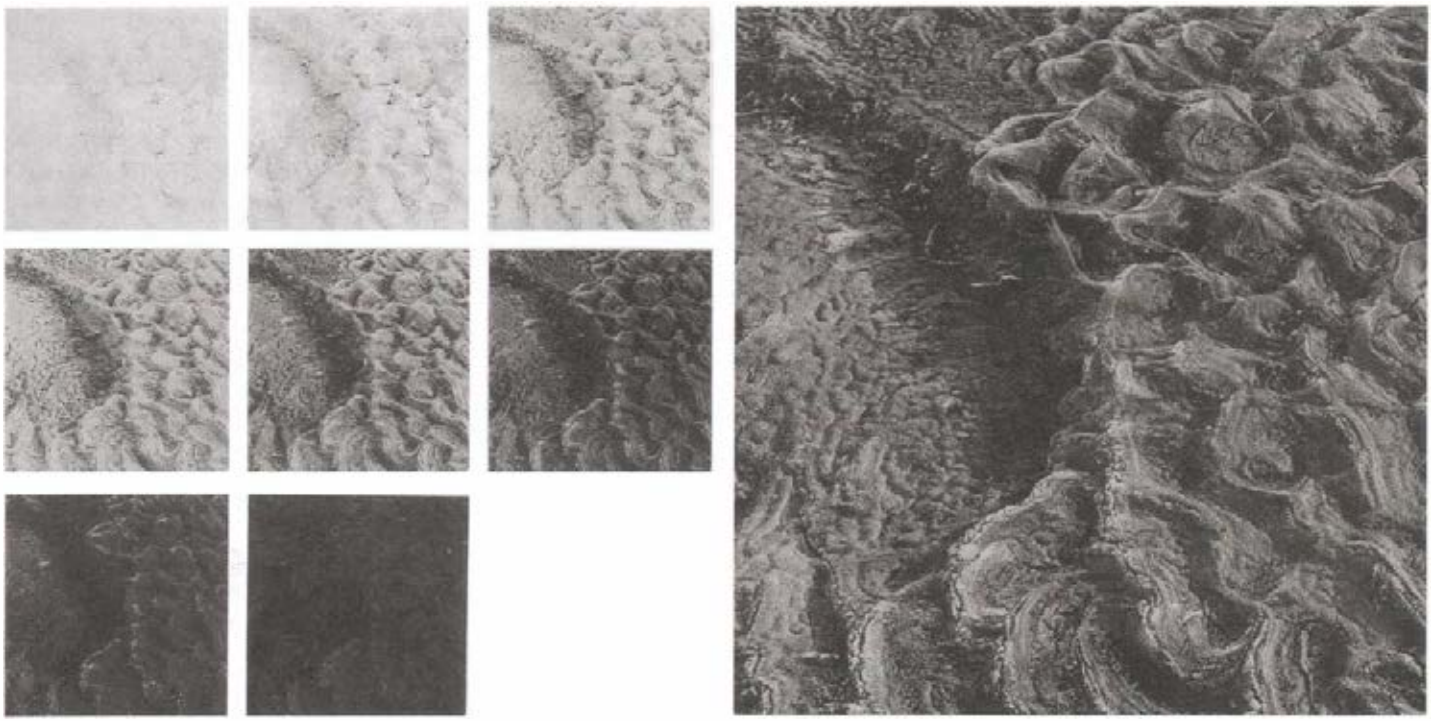


Paolo Paoli
Fotogrammi
Fotografie senza macchina



Giancarlo Mella
Movimento

Francesco Rigon
Esposizione variata del negativo



Vid Brataczevec
Carta d'identità
progetto per un libro

L'ASSICURATIONE S.r.l. - Insurance Broker

www.assicurazione.com

L'ASSICURATIONE S.r.l. - fondata a Vicenza nel 1978 e successivamente iscritta all'albo dei Broker di assicurazione, di cui alla legge 29 Novembre 1984, n° 792, con il n° 0172/S - esercita la sua attività affiancando grandi e medie aziende, enti pubblici, associazioni di categoria e professionisti nel programmare al meglio la sicurezza d'impresa riferita ad un contesto assicurativo globale.

Esperienza

Disponiamo di una struttura altamente qualificata nella quale si fondono il know-how accumulato dall'esperienza trentennale dei soci fondatori con la dinamicità ed elasticità mentale dei giovani Broker

Affidabilità e modernità

Presenti sul territorio a Vicenza e Treviso, in piena autonomia organizzativa, ma in sinergica collaborazione, copriamo operativamente l'intero Nord Italia

Presenza sul territorio

La strategia imprenditoriale da noi intrapresa basa i suoi fondamentali sulla qualità del servizio al Cliente consolidata nel tempo da un rapporto fiduciario fidelizzato

Personalizzazione del servizio

Possiamo monitorare per Vostro conto l'intero mercato assicurativo-finanziario garantendo una drastica diminuzione dei costi assicurativi, poiché solo l'indipendenza del Broker - non legato a Compagnie - permette la libera scelta fra le diverse offerte del mercato di quella che meglio soddisfi le esigenze della Vostra attività al minor costo possibile

Indipendenza

"... la soddisfazione del Cliente è di per sé un profitto, perché fa crescere l'immagine positiva dell'Azienda e inevitabilmente trascina con sé altra clientela, generando di conseguenza altro profitto ..."

Filosofia

DIREZIONE
E SEDE LEGALE

36100 Vicenza
Via Boccherini, 17
Tel. 0444/563288
Fax. 0444/961647
vicenza@assicuratione.com

31100 Treviso
Viale Luzzatti, 10
Tel. 0422/433673
Fax. 0422/22568
treviso@assicuratione.com

ROMANIA
s.c. CONIMPEX Insurance Broker S.r.l.
Timisoara / Cluj Napoca / Bucarest
Tel +40-56-208251
Fax +40-56-293024
Comimpex@conimpex.dnttm.ro

Franco Fontana promuove il design

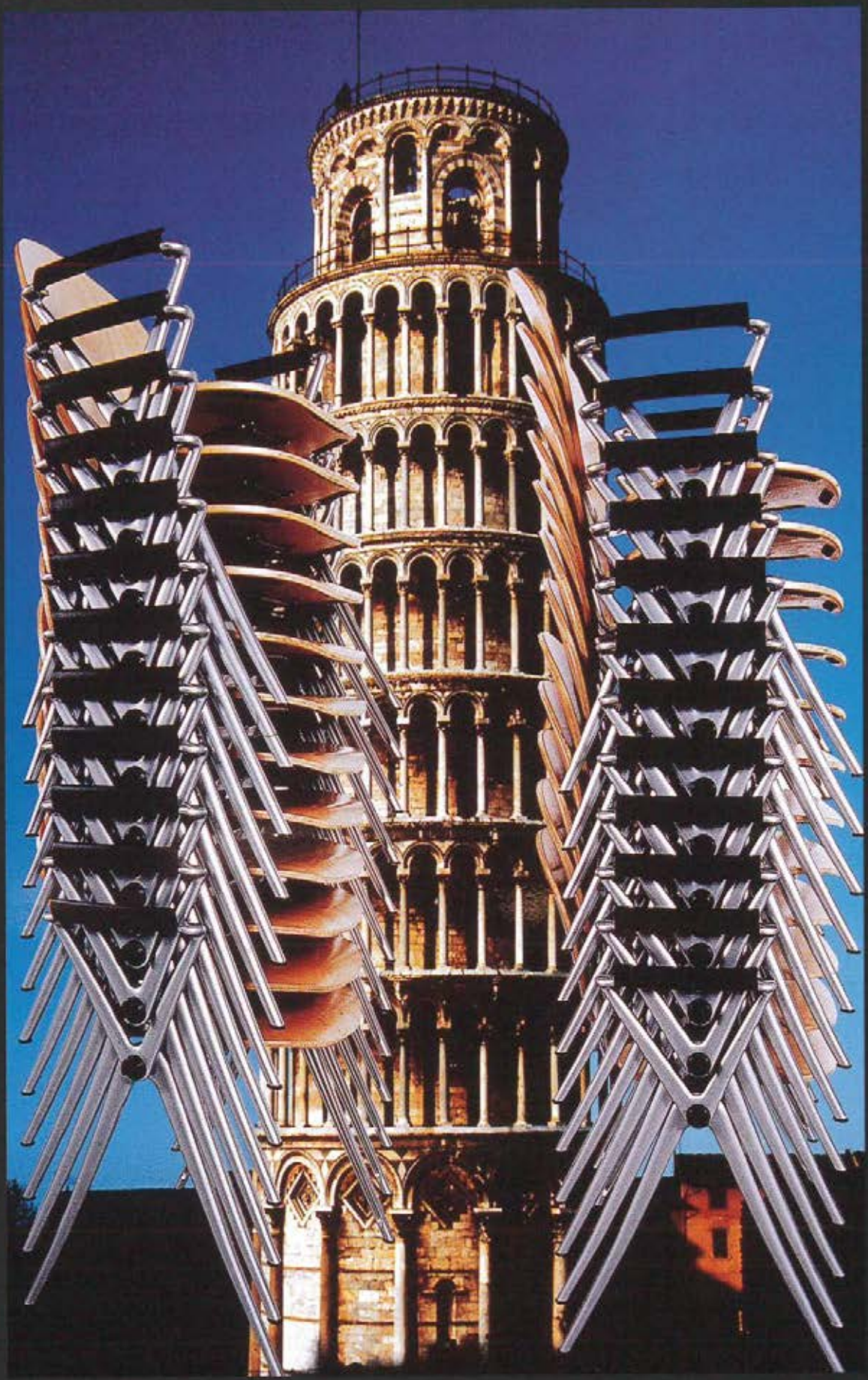
Franco Fontana is a universally acclaimed master of colour landscape photography and an eternal optimist. He has won many awards, including the Merit of the Italian Republic, and has taken part in over 400 exhibitions. Full of passion and enthusiasm, here Franco discusses what makes him tick.

Testa rossa Ferrari

Borsalino

Versace

Bottiglie Nonino



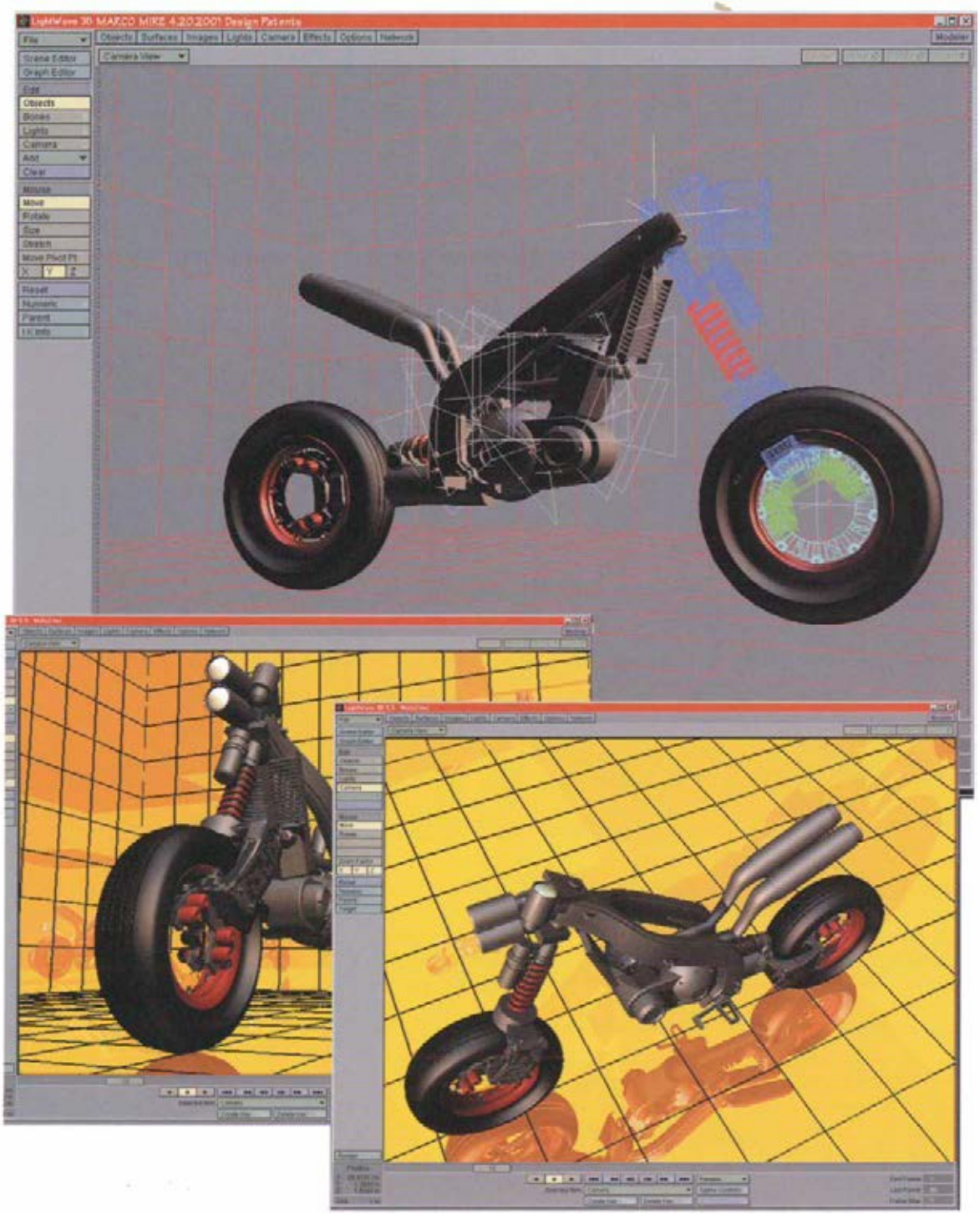
Sedie

Sedia

Sedie

Design digitale
Marco Miré

Autore anche dell'immagine di copertina, Marco Miré (cfr. "Fotostorica" n. 11-12, pag. 47), è nato a Los Angeles, dove vive, nel 1967, e si dedicai come *free lance* alla progettazione e all'animazione tridimensionale, specialmente per il cinema e per trasmissioni televisive.
Tra i lavori più recenti, creazioni di sintonia labiale e tracce di movimento per la "Available Light", Burbank, California, e modelling-texture per "Toyota Kluger".



PER ABBONARSI A FOTOSTORICA

I NUMERI DELLA NUOVA SERIE

1

DICEMBRE 2000
N. 9-10

Sir Humphry Davy, inventore della fotografia

Archeologia della fotografia

Sociologia, un grande tema nella storia della fotografia

DOSSIER

L'emigrazione trevigiana e veneta nel mondo con interventi di O. Toscani e Fabrica

2

MARZO 2001
N. 11-12

Un pioniere della fotografia nel Veneto C. Cerato

Giuseppe Bruno, fotografo veneziano del Veneto

DOSSIER

Struggenti bellezze con testi di I. Zanier, G. Comisso, Carla Corso

Interventi di Fabrica e di F. Vaccari

3

LUGLIO 2001
N. 13-14

Luigi Barzini inviato speciale

Il Teleautografo

Le autocromie di Nino Springolo

DOSSIER

Moda & fotografia interventi di Wowe e Fabrica

Fotografia futurista

CERTIFICATO DI ABBONAMENTO

Desidero sottoscrivere un abbonamento a sei numeri della rivista FOTOSTORICA a partire dal prossimo numero secondo la formula scelta. L'importo dell'abbonamento di L. 95.000 verrà versato:

☐ a mezzo assegno bancario/circolare allegato

☐ a mezzo bonifico bancario: Banca Popolare di Vicenza C/C 185051 - ABI 5728 - CAB 12000

Data _____ Firma del titolare _____

Nome _____ Cognome _____

Via _____

CAP _____ Città _____ Prov. _____

La Società Veneta Editrice garantisce la riservatezza dei dati da lei comunicati e la possibilità di richiederne gratuitamente la rettifica o la cancellazione scrivendo a S.V.E. via S. Pio X, 6 - 31040 Volpago del Montello (TV). I suoi dati potranno essere utilizzati per inviarle informazioni commerciali, campioni gratuiti, omaggi e inviti a manifestazioni anche da parte di selezionate aziende.

☐ Se non desidera ricevere altre proposte barri questa casella (Legge 675/96)

Affrancare

SPETT.LE S.V.E.
SOCIETÀ VENETA EDITRICE
VIA S. PIO X, 6
31040 VOLPAGO DEL MONTELLO
(TREVISO)

FOTOSTORICA

Asolo Golf Club

Alle spalle, la rassicurante presenza delle prime pendici delle Prealpi Venete, davanti le inconfondibili ondulazioni delle Colline Asolane.

Asolo Golf Club, immerso nell'incantevole Valcavasia, è l'ambiente perfetto per i golfisti e gli sportivi alla ricerca di servizi di livello superiore.

Asolo Golf Club è inoltre perfetto per incontri aziendali di alto livello, per una nuova raffinata strategia di pubbliche relazioni.

I SERVIZI:

- Campo golf a 27 buche
- Scuola Golf
- Campo pratica
- Campi da tennis
- Piscina scoperta
- Sauna
- Fitness
- Campo calcetto
- Foresteria
- Appartamenti
- Sala Convegni
- Ristorante
- Bar
- Club House di 4000 mq
- Golf & FashionStore

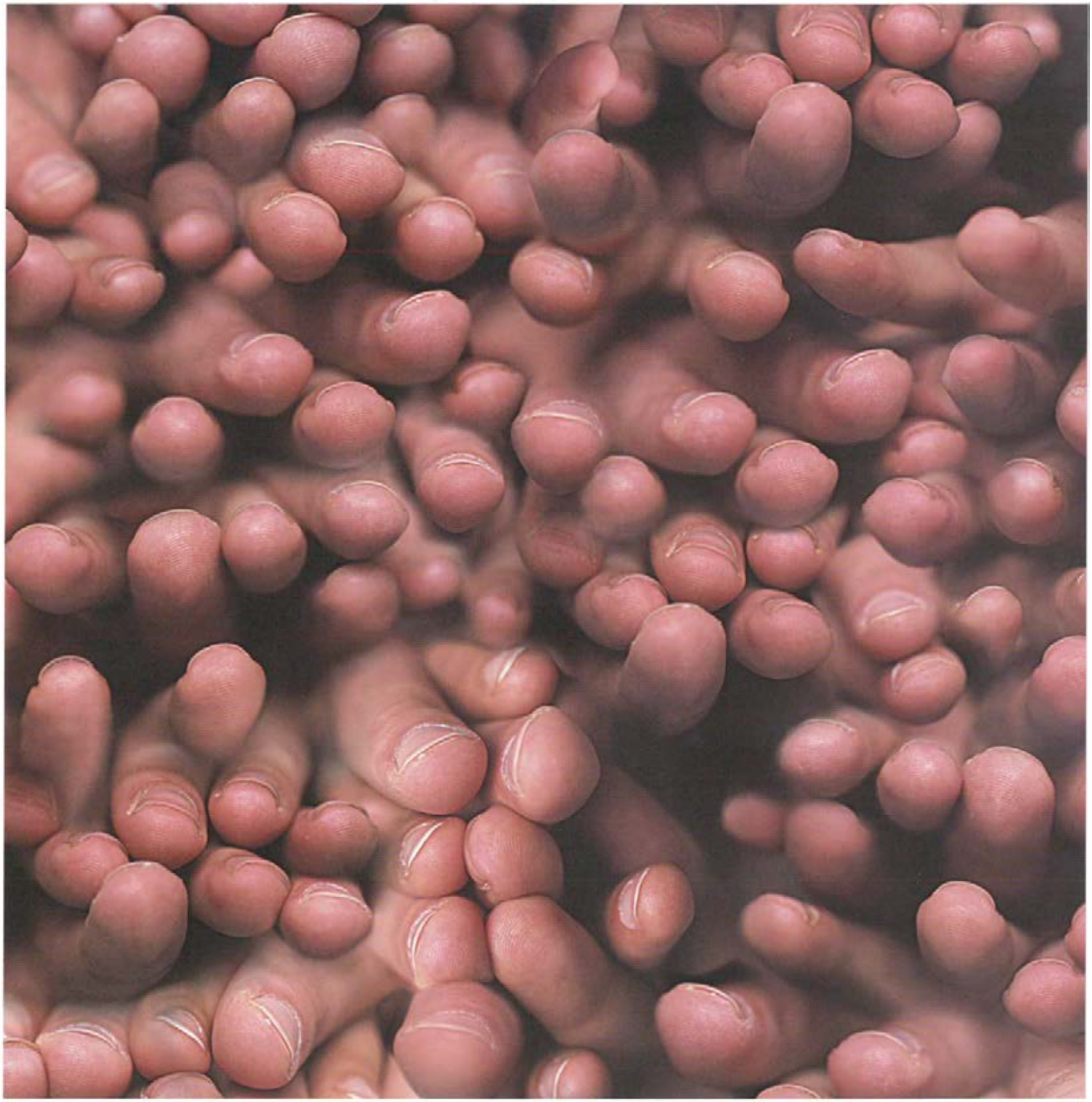
ASOLO GOLF CLUB

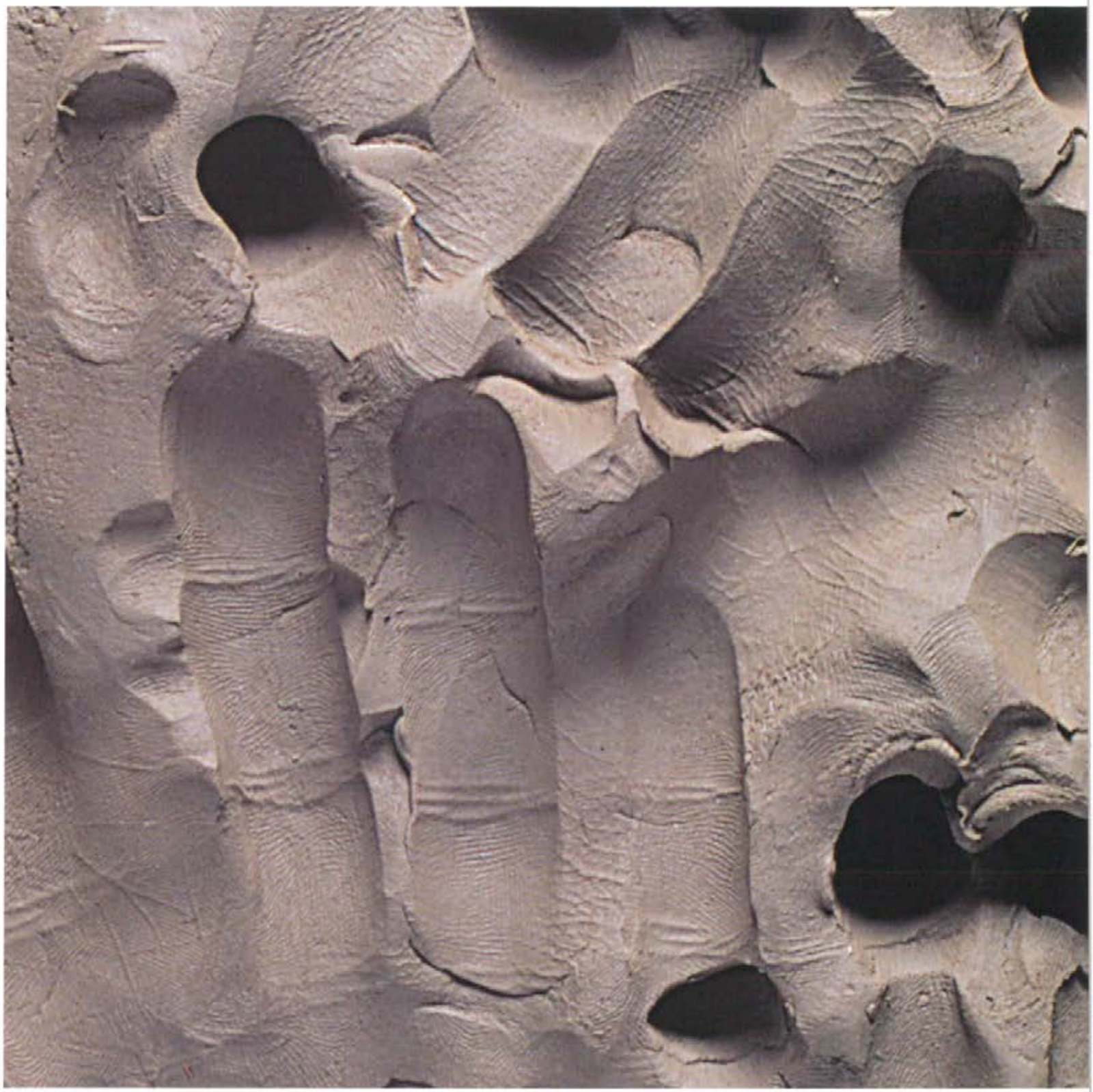
Via dei Borghi, 1
31034 - Cavaso del Tomba
Treviso - Italy

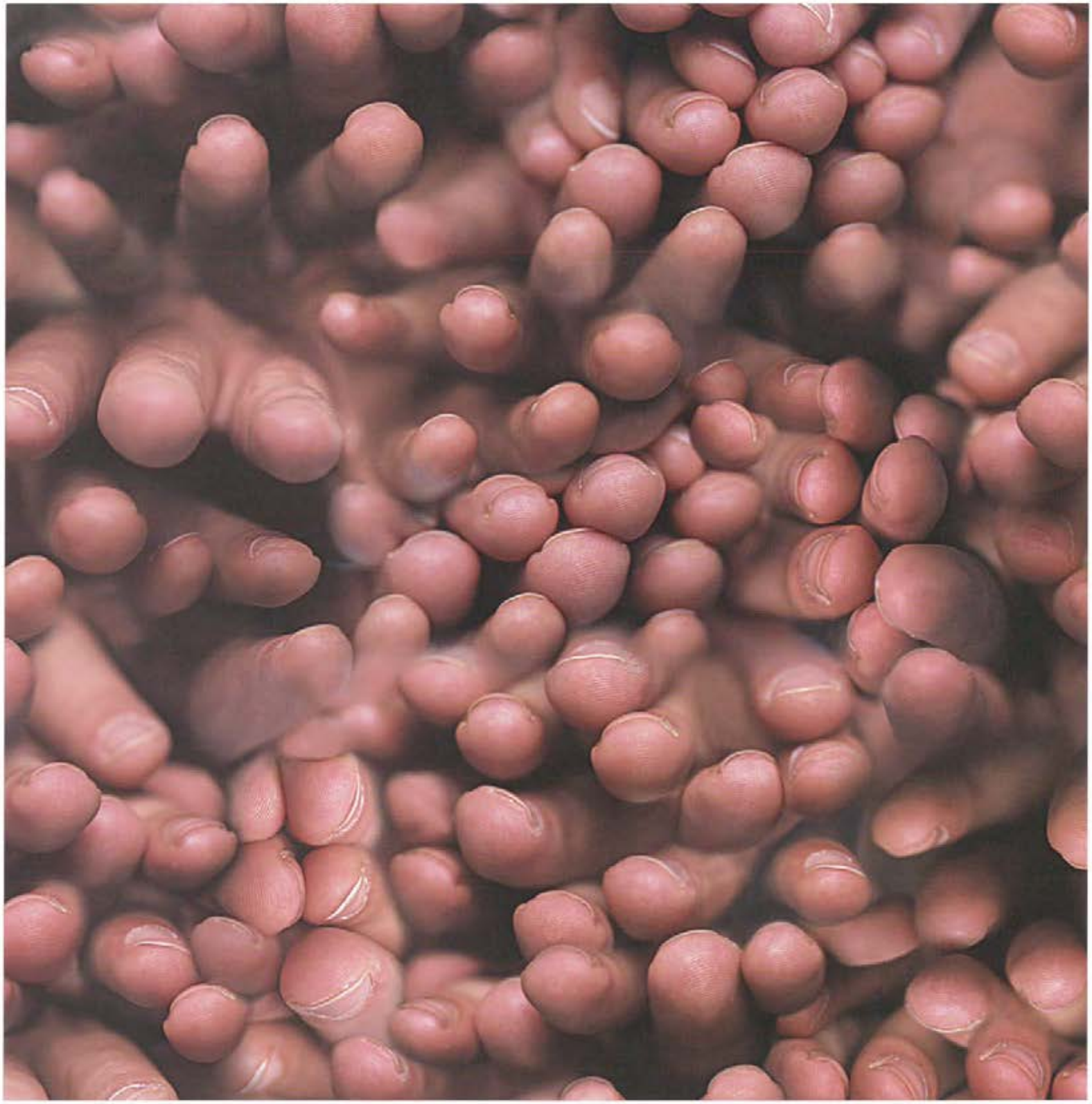
Per informazioni:
Tel. 0423 942241
Fax 0423 543226
E-mail: club@asologolf.it
http://www.asologolf.com

BY FABRICA

UNDESIGNING







Fabrica è il centro di ricerca e sviluppo sulla comunicazione della Benetton, nato nel 1994 dal patrimonio culturale del Gruppo. Con il completamento del suo vasto complesso architettonico nei pressi di Treviso, restaurato e ampliato da Tadao Ando, vive oggi una nuova fase propulsiva, proponendosi come un polo multiculturale internazionale. Fabrica ha scelto di scommettere sulla creatività sommersa portata dai giovani e dagli artisti-sperimentatori provenienti da tutto il mondo. Fabrica li invita, dopo un'impegnativa selezione, a sviluppare progetti concreti di comunicazione in settori che spaziano dal cinema alla grafica, dall'industrial design alla musica, dalla produzione editoriale (con la rivista Colors e altre pubblicazioni) ai new media, alla fotografia. Come laboratorio di creatività applicata (il suo nome deriva dal significato latino di officina), Fabrica si propone di sperimentare nuove forme di comunicazione seguendo due linee-guida parallele: la concretezza dell'approccio formativo, poiché i giovani ricercatori sono invitati a "imparare facendo"; la trasversalità e l'interazione, a livello sia di progettazione (i progetti si sviluppano con un gioco di squadra combinando ruoli e discipline differenti attorno a un'idea base), che di identità culturale, la cui pluralità è garantita dalla mescolanza nel gruppo creativo di giovani provenienti da Paesi di lingua, cultura e sensibilità diverse. A Fabrica, non pensiamo al design di oggetti in termini di successo commerciale, ma piuttosto come a un mezzo per comunicare esperienze nuove, sensazioni nuove. Crediamo nel design come a uno strumento per stabilire nuove relazioni con l'ambiente che ci circonda, un modo per sottolineare un punto di vista ben definito. Nel Dipartimento di Design di Fabrica, che si progetti una sedia o un grattacielo, si è sempre alla ricerca di un nuovo stile per confrontarsi. Fabrica, via Ferrarezza, 31050 Catena di Villorba (TV) Italy Telephone +39 0422 516228 Fax +39 0422 609088 fabrica@fabrica.it www.fabrica.it **F A B R I C A**

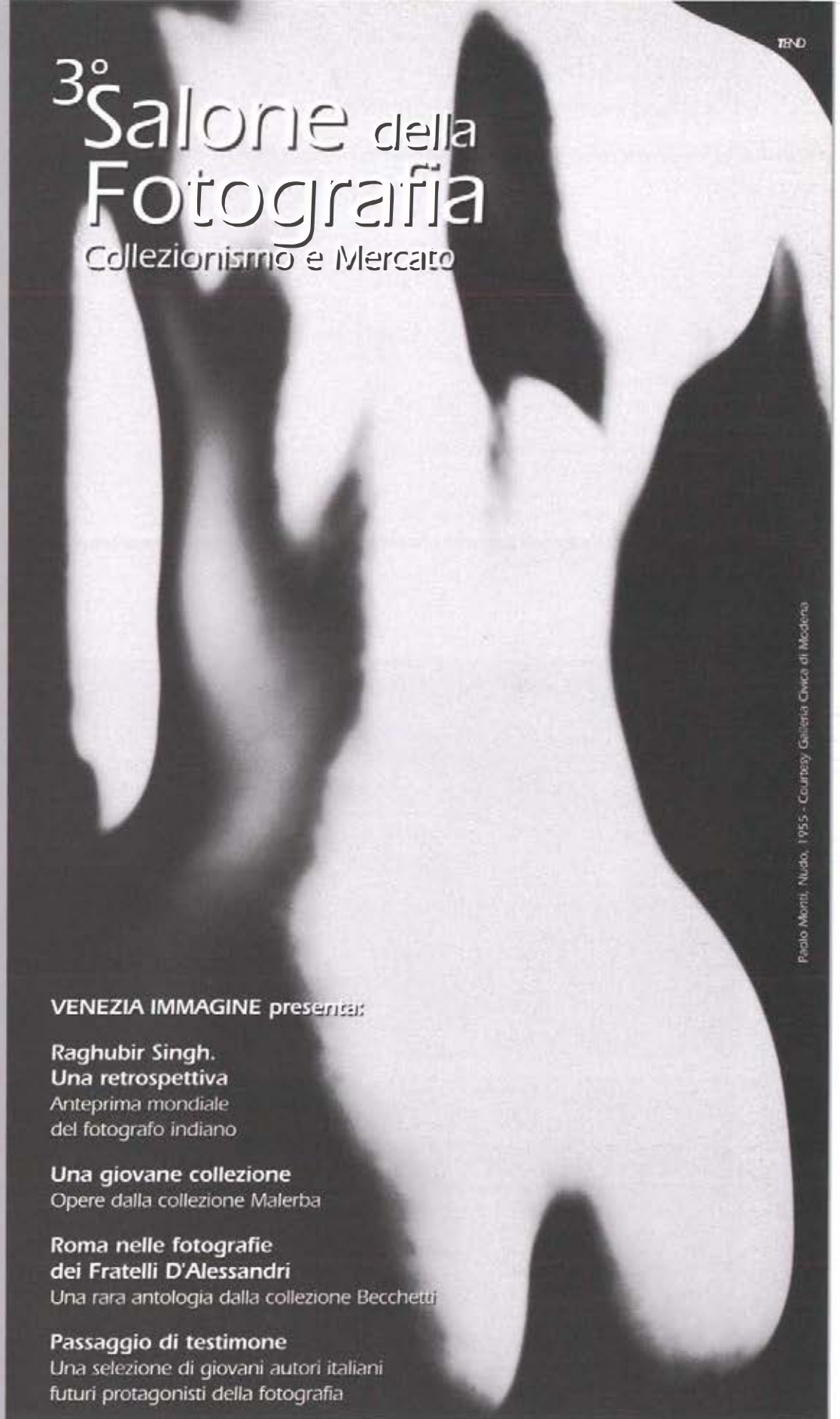
Disegno di Beppe Morà

VENEZIA IMMAGINE

VENEZIA
8 - 10 Febbraio 2002
Stazione Marittima

3° Salone della Fotografia

Collezionismo e Mercato



Paolo Monti. Nudo. 1955 - Courtesy Galleria Civica di Modena

Direzione:
Flaminio Gualdoni

Mostre ed eventi collaterali:
Filippo Maggia
Walter Guadagnini

Con il patrocino di:

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Regione del Veneto
Provincia di Venezia
Comune di Venezia
Fondazione Italiana per la Fotografia

VENEZIA IMMAGINE presenta:

Raghubir Singh.
Una retrospettiva
Anteprima mondiale
del fotografo indiano

Una giovane collezione
Opere dalla collezione Malerba

Roma nelle fotografie
dei Fratelli D'Alessandri
Una rara antologia dalla collezione Becchetti

Passaggio di testimone
Una selezione di giovani autori italiani
futuri protagonisti della fotografia

è un'iniziativa di:

veneziafiere

Veneziafiere s.r.l.
San Polo 2120
30125 Venezia
tel.+39.041714066
fax+39.041713151
www.veneziafiere.it
e-mail:veimmagine@veneziafiere.it

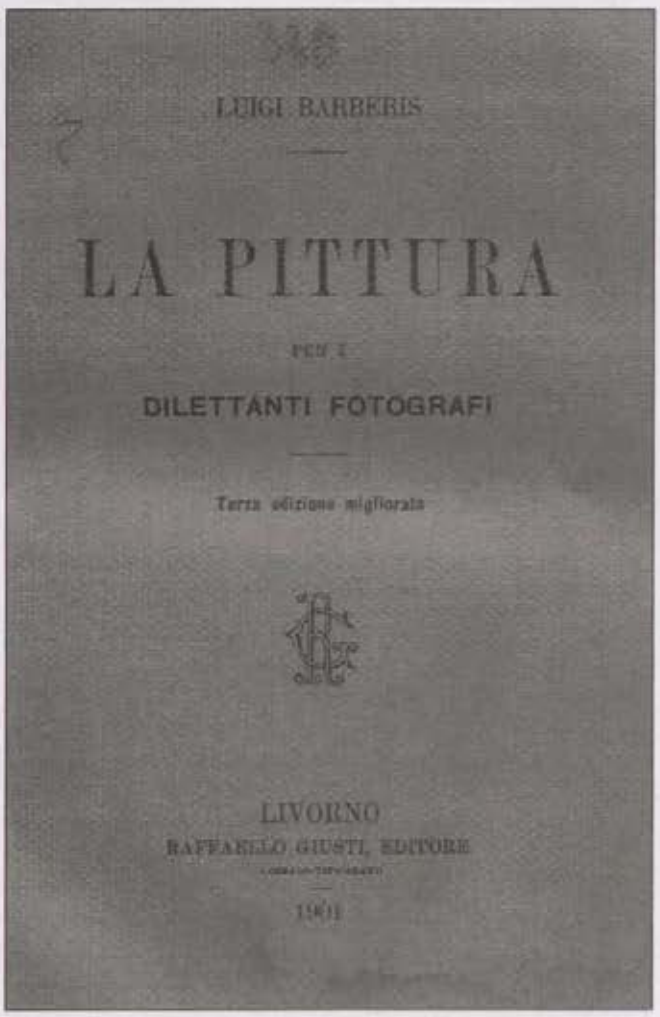
Aut. Reg. n.4 dell'11/01/01

Si ringrazia:

alpieagles · Venezia Tronchetto Parking · tvexpress · Venezia · Associazione Veneziana Albergatori · Boscolo Tours

La pittura per i dilettanti fotografi

Un altro *jolly* per i lettori di "Fotostorica", scelto nella biblioteca di Italo Zannier, è offerto qui in facsimile e nella sua interezza.
È un raro manuale del 1901, edito mentre la fotografia stava vivendo le ansie di artisticità dei pittorialisti, e al tempo stesso l'avvio della cosiddetta massificazione.
L'editore Giusti di Livorno, pensò così di "fornire all'innumerevole falange di dilettanti, il mezzo piacevole di passare qualche ora delle vacanze estive in campagna o sul mare".


LUIGI BARBERIS

LA PITTURA

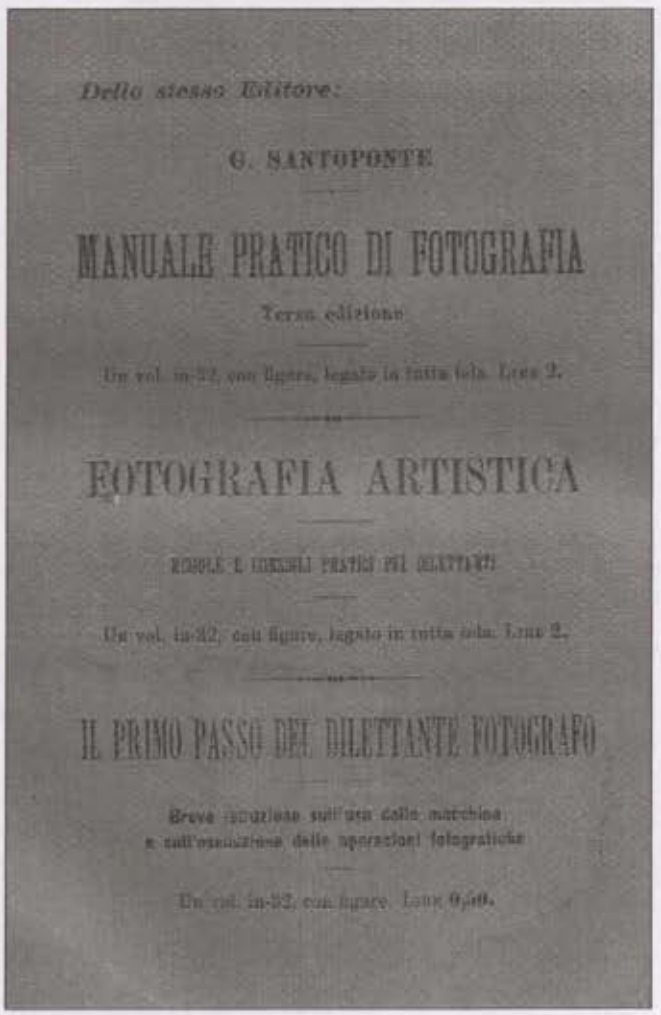
PER I

DILETTANTI FOTOGRAFI

Terza edizione migliorata

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE

1901


Dello stesso Editore:

G. SANTOPONTE

MANUALE PRATICO DI FOTOGRAFIA

Terza edizione

Un vol. in-32, con figure, legato in tutta tela. Lire 2.

FOTOGRAFIA ARTISTICA

Un vol. in-32, con figure, legato in tutta tela. Lire 2.

IL PRIMO PASSO DEL DILETTANTE FOTOGRAFO

Breve istruzione sull'uso delle macchine e sull'esecuzione delle operazioni fotografiche

Un vol. in-32, con figure. Lire 0,50.

LA PITTURA

PER I

DILETTANTI FOTOGRAFI

TRATTATELLO PRATICO

DI

LUIGI BARBERIS

Terza edizione migliorata

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO
1901

PROPRIETÀ LETTERARIA

Livorno, Tipografia di Raffaello Giusti

PARTE PRIMA.

La fotominiatura moderna

PREFAZIONE INDISPENSABILE.

Se vi ha arte moderna che abbia avuto importanti applicazioni, tanto nel campo industriale quanto in quello artistico, è fuor di dubbio la fotografia. Non è qui intento nostro di parlarne, neanche in succinto, poichè durante il breve ma vertiginoso progresso che quest'arte ha compiuto in pochi anni, si sono scritti trattati e guide fotografiche in tutte le lingue. Nostro scopo è invece trattare di alcune delle sue numerose applicazioni e principalmente di quella che crediamo fermamente, se non la più lucrosa almeno la più dilettevole di tutte, e che per la sua facilità e poca spesa è accessibile a tutte le borse ed a tutte le intelligenze. Vogliamo parlare della **Fotominiatura** arte nuova e bellissima, che consiste, come lo dice la parola stessa, nel miniare ossia colorire le fotografie. Numerosi metodi si

sono finora escogitati per ottenere la coloritura delle fotografie, e dei principali daremo in appendice una descrizione esatta sufficiente per darne un'idea a chi volesse accingersi a praticarli. Ma tutti questi metodi, sia per la difficoltà delle preparazioni, sia perchè richiedono una certa abilità artistica per metterli in pratica, sia ancora perchè la durata delle coloriture che danno è limitata e soggetta a gravi inconvenienti, non hanno attecchito molto nel ceto artistico. Questo ha prescelto unicamente la *fotominiatura,* perchè, oltre la facilità dell'esecuzione, presenta ancora il vantaggio di essere indelebile nè più nè meno di un quadro a olio.

Le antiche *miniature* si eseguivano esclusivamente su lastrine d'avorio o d'osso, e per lo più consistevano in ritratti che per la loro piccolezza si prestavano ad ornare braccialetti e spilloni di vezzose castellane o tabacchiere di vecchi nobili o prelati. Costavano un occhio del capo perchè gli specialisti capaci di eseguirle a perfezione erano rari assai. Invece colla *fotominiatura* moderna non si fa più uso che di vetri o cristalli espressamente fabbricati, che costano poco: nè la dimensione del lavoro è più limitata, potendosi eseguire benissimo così *fotominiature* su cristalli arrotati, da chiudersi in piccoli medaglioni, come teste e mezzi busti di grandezza naturale. I vantaggi che la *fotominiatura* presenta sopra gli altri sistemi di coloritura sono (oltre alla sensibile differenza di prezzo) i seguenti che crediamo opportuno far rilevare. Mentre la coloritura sulla carta, tanto

sull'immagine che al rovescio di essa, non è che una velatura più o meno densa, secondo il sistema adottato; quella che si ottiene fotominiando una fotografia è, per così dire compenetrata nella sostanza albuminoide che aderisce alla carta. Essendo poi ancora la pittura eseguita non sull'immagine diretta, ma sul rovescio di essa, ne consegue che sarà meno facile d'esagerare nelle tinte, e quand'anche ciò accadesse all'inesperto, può sempre cancellarsi il lavoro fatto, sì tutto che in parte; e nel ricominciare si raddoppierà naturalmente d'attenzione facendo tesoro degli errori prima commessi. Questa possibilità di correzione, che è una particolarità della *fotominiatura,* non è comune a tutti i metodi, giacchè quelli che hanno per base la coloritura con sostanze evaporanti come la benzina, l'alcool ecc. debbonsi limitare ad alleggerire o caricare le tinte, ma non più a cancellarle completamente. Quindi, se non si ha la mano sicura dell'artista provetto, si può riuscir così male, da stancarsene il più paziente e volenteroso dei dilettanti.

Altro vantaggio non trascurabile si è quello che il lavoro di *fotominiatura,* una volta finito (secondo il metodo da noi in seguito suggerito) viene immediatamente sigillato e messo così al riparo dall'azione deleteria dell'umidità e della polvere. Di più, la convessità dei vetri e cristalli, usati per la *fotominiatura,* dà ai lavori un risalto stupendo così nei ritratti come nei paesaggi, fiori, natura morta ecc.

A questo proposito crediamo opportuno av-

visare il dilettante che si deve strettamente attenere nella disposizione dei colori all'originale; quindi, se gli è possibile, deve accertarsi sul colore dei capelli, o barba, vestiti, tappezzerie, e di tutti gli accessorii del soggetto che vuol dipingere. Talora questi colori si possono desumere dalla fotografia stessa ma non sempre, perchè certe tinte antifotogeniche si ribellano alla fotografia, e nulla è più facile al dilettante che confondere il rosa col bianco, il violetto col turchino, il bruno col nero. Cosicchè chi volesse a mo' d'esempio colla *fotominiatura* colorire in azzurro un grembiale che è verde all'originale farebbe un solenne sgorbio. È quindi indispensabile di attenersi più che si può al vero. Due parole ancora, e chiuderemo questa prefazione che non ci pare inutile.

La vera *fotominiatura* si fa mediante due vetri sottilissimi, convessi, ed esattamente rientranti l'uno nell'altro. Però si possono ottenere egualmente splendidi risultati dipingendo sopra un vetro solo. È vero che la difficoltà sarà maggiore, ma il dilettante od il professionista troverà il compenso nel risparmio di spesa e anche di tempo, perchè potrà immediatamente consegnare il lavoro appena finito. Invece col doppio vetro bisogna aspettare che sia seccato il colore sul primo vetro prima d'applicarvi il secondo. Inoltre, dipingendo su d'un vetro solo, si ottengono, massime nella sfumatura delle carnagioni, effetti meravigliosi. La pittura con un solo vetro si rende poi indispensabile quando si debba sostituire al vetro un cristallo arrotato, come son quelli che

per solito si mettono nei medaglioni per lapidi mortuarie. Comunque sia, sarà nostro impegno di spiegare entrambi i sistemi: così ognuno potrà scegliere conformemente al proprio gusto ed alla pazienza di cui è fornito. Ciò premesso, passiamo senz'altro a descrivere la parte pratica.

CAPITOLO I.

COME SI DEBBONO SCEGLIERE LE FOTOGRAFIE.

È indubitabile che chi si accinge a questo lavoro può essere o un dilettante che lo fa per puro divertimento, o un professionista che ne vuol ritrarre un lucro. Quest'ultimo deve accettare i lavori che gli sono commessi, non sempre facili ad eseguirsi: mentre il dilettante, che può scegliere arbitrariamente le fotografie da *fotominiare,* ha maggior probabilità di buona riuscita. Perciò consigliamo sì agli uni che agli altri di esercitarsi bene su fotografie di propria scelta, per farsi, come suol dirsi, la mano. Nulla è più facile e meno costoso poichè non havvi famiglia che non possegga qualche *album* da cui togliere quei ritratti che paiono più adatti a *fotominiarsi.* Quando l'occhio e la mano si saranno impratichiti abbastanza, si potranno accettare poi commissioni. Diamo pertanto alcune norme in proposito. Ammesso che si possa scegliere a volontà una fotografia, si preferisca sempre un ritratto fatto direttamente dall'originale, e possibilmente di persona che abbia capelli biondi, occhi cerulei,

vestiti appariscenti, perchè più facili ad eseguirsi e di effetto immediato. Non bisogna arrischiarsi per le prime volte a dipingere teste troppo piccole nè tanto meno gruppi di persone; si scelgano invece (quando non se ne trovino fra i ritratti di famiglia di quelli adattati) fotografie d'artisti da teatro, vestiti dei loro smaglianti costumi. Si scelgano di preferenza quelli di formato gabinetto, ma non sfumati, perchè la sfumatura per un principiante è impresa piuttosto ardua. In queste fotografie, fatte per lo più da fotografi abilissimi, si scorgono tutte le pastosità delle carnagioni, la vivacità dei nastri e delle piume, lo scintillare dei gioielli ed il corruscare degli elmi, delle corazze, delle armi. I fiori poi assumono, lo dico senza esagerare, la freschezza del vero. Da tutte queste cose anche il pennello più inesperto può ricavare tali effetti da superare ogni aspettativa. È da evitare colla massima cura di dipingere delle riproduzioni od ingrandimenti giacchè, per quanto abilmente fatti, possono aver sofferto qualche leggiera alterazione nella finezza dei lineamenti. Avviene talora che queste copie siano state ritoccate con tinta fotografica sul positivo per nascondere certi punti bianchi facili ad apparire nelle riproduzioni. Ed allora succede un grave inconveniente, perchè, dovendosi poi queste copie immergere nell'acqua calda per le successive operazioni, la tinta si scioglie ed i ritocchi se ne vanno, lasciando la fotografia coi difetti primitivi. Questi punti di ritocco, se anche non sono visibili a occhio nudo, si possono tutta via scoprire usando una lente

comune d'ingrandimento come si usa per le carte geografiche.

Consigliamo anzi l'acquisto di una lente, che si rende poi necessaria nella pittura, dovendosi colorire oggetti minutissimi che l'occhio difficilmente percepisce. Più difficile è scorgere i difetti quando la fotografia è stata satinata cioè, passata sotto un cilindro caldo, e ciò perchè tutta la superficie del ritratto ne appare come ricoperta da una patina lucidissima. In questo caso, chi volesse assicurarsi, prima d'accingersi al lavoro, se la prova è stata ritoccata o no dovrà stropicciare la fotografia con una pezzuola di flanella imbevuta d'alcool. Lo strofinamento produrrà calore, e questo, coadiuvando l'azione dell'alcool, servirà a togliere il grassume prodotto dalle sostanze colle quali si spalmano le fotografie prima di cilindrarle a caldo. E col grasso si dileguerannno anche i ritocchi, o per lo meno si paleseranno. Vedrà allora l'operatore se gli convenga continuare od interrompere il lavoro. Così pure sconsigliamo il dilettante dal mettersi a lavorare su fotografie fatte con carta celloidina od aristotipica perchè questa, essendo molto spessa, difficilmente aderisce al vetro. L'aristotipica ha poi ancora l'inconveniente che se è messa nell'acqua caldissima (come si deve fare) l'immagine ne scomparisce completamente. Mettiamo pure in guardia il *fotominiatore* contro certe incisioni, che di fotografia non hanno altro che il nome. La miglior carta sensibilizzata che dà costantemente ottimi risultati in *fotominiatura* è la doppia albuminata; ed è infatti la qualità più

comunemente usata dai fotografi. A chi bramasse provvedersi di fotografie suggeriamo di rivolgersi alle grandi ditte editrici di musica per ritratti d'artisti da teatro ed alle case specialiste per fotografie di genere sacro o per riproduzioni di quadri famosi. Anche le case importanti di generi inerenti alla pittura e fotografia sono per lo più provviste di bellissime fotografie accuratamente stampate in diversi formati ad uso appunto dei *fotominiatori*. A queste può rivolgersi il dilettante e così anche per provvedersi di colori, pennelli, e di quanto occorre per la *fotominiatura*.

Un'altra raccomandazione importantissima. Succede non di rado che una fotografia non voglia attaccarsi al vetro, o se anche v'aderisca se ne distacchi subito. Ciò è cagionato, come dicemmo più sopra, dall'essere stata questa fotografia cilindrata a caldo, sia con bianco di spermacceti, sia con stearina, sia con sapone encaustico. A ovviare a questo inconveniente abbiamo già suggerito il mezzo; di strofinare ripetutamente la prova con un pannolino imbevuto d'alcool. Così facendo sparirà l'untume e la fotografia non si distaccherà più dal vetro. Ma siccome è difficile, a chi non è pratico della fotografia, distinguere se un ritratto è stato o no cilindrato, così nell'incertezza, reputiamo prudente il sottoporre qualunque ritratto a questa strofinatura, salvo il caso che la fotografia sia stata venduta sciolta, cioè senza il cartoncino. Questa operazione non fa mai male, anzi serve talvolta a togliere certi residui d'iposolfito che, in conseguenza di scarsa lavatura, possono essere rimasti

sulla prova. È ovvio raccomandare di tener la mano leggiera nello strofinare, chè altrimenti si lacera la carta.

CAPITOLO II.

MODO DI SEPARARE LE PROVE DAL CARTONCINO.

I ritratti che si tengono in famiglia o che si ricevono da committenti per eseguirli sono per lo più impastati sui cartoncini. E l'operazione del distacco è abbastanza importante, potendosi con un movimento sgarbato lacerare le fotografie e renderle inservibili. Non approviamo il sistema di certuni che lasciano i cartoncini nell'acqua per tempo illimitato, cioè finchè non si distacchino da sè, perchè la fibra della carta dopo lunga immersione si snerva tanto, che applicandola al vetro si lacera al solo toccarla. Ecco invece il modo che proponiamo e che ci diede sempre sicuri risultati.

Si tengano sottomano quelle cinque o sei fotografie, di qualsiasi formato che si desidera fotominiare. Si gettino tutte in un catino ripieno d'acqua calda a tal grado che appena vi resista la mano. Si badi che il catino sia pulitissimo, bastando la minima traccia d'untume per mandare a male tutto il lavoro; inoltre il catino sia sufficientemente capace da permettere al cartoncino di formato gabinetto di starvi immerso senza piegarsi sulle pareti. I cartoncini saranno rivolti coll'immagine all'ingiù, cioè a contatto col fondo del catino. Capita sovente che appena i carton-

cini toccano l'acqua, questa si colora subitamente; e dipende dall'essere stati colorati con sostanze solubili. Altri invece di miglior fabbricazione resistono a qualunque immersione per quanto prolungata. Nel primo caso, appena si vede l'acqua tingersi è necessario togliere sollecitamente dal catino tutti i ritratti, giacchè il menomo ritardo potrebbe rendere le fotografie colorate ed inservibili. La maggior parte delle tinte usate nella fabbricazione dei cartoncini sono dovute ai preparati di anilina, solubilissimi e di straordinaria penetrazione. Ecco perchè non bisogna indugiare ad estrarli dall'acqua tinta, la quale si getterà via sostituendola con altra calda e pulita, dopo aver risciacquato il catino. Vi si gettino poi novamente dentro i cartoncini, ma solamente quelli bianchi che, essendo a base di gesso, non sporcano le fotografie quand'anche il colore si sciolga. Tutti quelli che perdevano il colore devono farsi passare ad uno per volta nel catino rinnovando sempre l'acqua finchè la materia colorante non sia esaurita. Dopo venti minuti d'immersione le fotografie che non furono cilindrate si staccheranno dal cartoncino e galleggeranno; ma le altre sarà giuocoforza aiutarle per non lasciarle macerar troppo. Ed ecco come si opera. Si prende il cartoncino coi pollici e tenendolo saldo coll'immagine sempre rivolta all'ingiù si rovescia indietro dolcemente sospendendo per un istante l'operazione qualora si incontri qualche resistenza nel distacco. Questa operazione va compiuta tenendo sempre le mani sott'acqua, perchè via via che la fotografia si distacca dal cartoncino per lo sforzo delle dita, il liquido penetra tra l'una e l'altra e facilita il distacco. Non è mai abbastanza raccomandata la prudenza in questa operazione, giacchè se la fotografia si lacera, il danno non è più riparabile, solo che non si ricorra ad altra copia identica. Ma se si trattasse d'un ritratto unico, o se fosse difficile di procurarsene altre copie, in qual modo si rimedierebbe? Forse unendo i margini della lacerazione e lavorando poi egualmente? No, perchè, versandovi sopra l'olio apposito per render la carta trasparente, questo penetra nei punti dove la fibra è lacerata e passando di sotto rende impossibile la pittura. Qualora questo disgustoso accidente capitasse al nostro benevolo lettore, ed a qualunque costo egli non volesse far brutta figura presso chi gli ha commesso il lavoro, lo consiglieremo a rivolgersi direttamente a un fotografo, consegnandogli i pezzi lacerati. Questi li unirà colla maestria che gli viene dall'arte sua e ne farà una riproduzione. Ma questo espediente sarà sempre un magro e costoso compenso ad un solo minuto di disattenzione. Perciò insistiamo nel raccomandare di non far violenza per ottenere il distacco; piuttosto, si immerga una seconda volta il ritratto nell'acqua calda lasciandovelo per un'ora. In capo a questo tempo anche i più renitenti si distaccano. Allorchè tutte le fotografie sono distaccate, si gettano via i cartoncini divenuti inutili e quelle si risciacquano in acqua pulita; poi si collocano fra due fogli di carta asciugante bianca. Non bisogna servirsi mai di quella colorata, perchè si ripeterebbe l'in-

conveniente del colore solubile. Bene è servirsi di preferenza di quella chiamata *Saunon*, che è fabbricata espressamente per gli usi fotografici. Anche la carta bianca da filtro può servire all'uopo. È inutile aggiungere che le fotografie già sciolte non si debbono sottoporre al bagno caldo, bastando per esse una momentanea immersione nell'acqua fredda per rammollirne le fibre e distenderle.

CAPITOLO III.

CALIBRO DELLE FOTOGRAFIE E SCELTA DEI VETRI.

Calibrare una fotografia significa in termine tecnico, tagliarla di una determinata grandezza secondo il formato del vetro a cui è destinata. A tale scopo bastano dei vetri ordinari da finestra che si faranno tagliare dal vetraio colla massima esattezza secondo le seguenti dimensioni. Chi non volesse prendersi questa briga, può trovare i calibri già fatti in cristallo forte, con manico, presso le case che negoziano in generi fotografici. Però, siccome non a tutti è data la comodità di provvederseli, così crediamo opportuno dare le misure esatte per farseli preparare raccomandando al vetraio di fare tagli netti.

Per ritratti	Visita	formato rettang. millim.	64 × 96.
»	Gabinetto	» »	100 × 130.
»	Margherita	» »	80 × 125.
»	Boudoir	» »	120 × 200.
»	Salon	» »	160 × 222.

Questi sono i formati più in uso; però occorrendo di dover calibrare secondo un formato diverso basta ricordarsi che il vetro o calibro deve sempre essere di circa mezzo centimetro più stretto tutto all'intorno del vetro *bombé* che deve ricevere la fotografia. Avvertiamo che nei ritratti di formato visita difficilmente occorre di doverli calibrare, avendo già fatta quest'operazione il fotografo prima di applicarli sul cartoncino. Quanto poi ai ritratti che si desidera montare sopra vetri rotondi od ovali, occorre tagliare colle stesse dimensioni dei precedenti i calibri di cartone, osservando che la lunghezza e la larghezza del calibro rettangolare corrispondono rispettivamente all'asse maggiore ed al minore dell'ovale. In commercio calibri ovali o rotondi non se ne trovano. Scelto il calibro che si desidera, si prendono ad una ad una le fotografie di sotto la carta asciugante e si mettono sul calibro stesso sul quale scorrono facilmente sotto la pressione del pollice perchè ancora umidiccie. A motivo della trasparenza del vetro si può scorgere facilmente quando l'immagine è ben centrata. Allora, con un paio di forbici a lunga lama si taglia l'eccedenza della carta procurando di fare un taglio netto, d'un colpo solo per evitare le seghettature o le bavosità. Si procede quindi alla più importante delle operazioni, cioè alla montatura. Ma prima di parlar di questa è indispensabile che diamo qualche schiarimento sui vetri *bombé* e sulla manipolazione della pasta aderente.

Si chiamano *bombé* perchè più o meno convessi secondo le fabbriche da cui provengono.

Si vendono per lo più dai negozianti di colori o di apparecchi fotografici. Qualunque sia il loro formato, sono sempre appaiati; ed a questo proposito stimiamo opportuno ricordare ai compratori di aprir la busta quando li comprano per accertarsi che non ve ne sia qualcuno rotto; nel qual caso non se ne prenda uno a casaccio per fare il paio, ma se ne scelga un altro il quale abbia i due vetri così esattamente combacianti da formarne, per così dire, uno solo. Si preferiscano sempre i più sottili, quantunque costino qualche cosa di più degli spessi. Coi primi si ottengono lavori perfetti; coi secondi le tinte fotografiche prendono un aspetto verdognolo spiacevole a vedersi. Il loro prezzo varia da L. 0,50 a 0,70 il paio pel formato visita, da 0,60 a 0,80 pel formato Margherita, da 0,80 a L. 1,20 pel Gabinetto. Nello scegliere i vetri si badi attentamente che non abbiano incimature, bollicine od altro che ne deturpi la trasparenza; tutti difetti leggieri a primo aspetto, ma che fanno poi apparire brutto il lavoro quando si è durata la fatica di farlo. Prima di adoperarli è indispensabile lavarli con acqua tiepida; e guardarsi bene dall'usare quella calda, perchè sono tanto sottili che al solo contatto dell'aria fredda sovente si spaccano. Non di rado la lavatura è insufficiente, e siccome non si possono fregare con strofinacci e sabbia come una lastra qualunque, così è prudenza nettarli versandovi sopra qualche goccia d'alcool o d'ammoniaca. Anche la benzina viene usata con frutto. Non avendo queste sostanze, si ricorra all'aceto in cui si sia stemperato un pizzico di cenere di sigaro.

Questo pure è un ottimo detersivo, che si avrà cura di stendere sopra e sotto il vetro co' polpastrelli delle dita. Ciò fatto, si lavano con acqua tiepida e si asciugano con pelle di camoscio o di guanto. Succede pure talvolta, ma di rado, che i vetri siano ribelli a qualsiasi pulitura; ed è quando, osservando il vetro per traverso vi si scorgono delle macchie d'un verde metallico brillante. In questo caso basta versare nella concavità del vetro qualche goccia d'acido nitrico e con un batuffolo di cotone distenderlo su tutta la superficie. Dopo averlo lasciato per qualche momento, si asciughi il vetro e si lavi come sopra, e diventerà tersissimo. Taluni usano invece il *blanc royal,* che è una polvere bianca che si stempera nell'acqua. Insomma, qualunque sia il metodo, purchè il vetro diventi limpido, è sempre buono e se noi abbiamo suggeriti diversi mezzi escogitati in tanti anni d'esperienza si è per risparmiare degli inutili conati a chi ha la bontà di leggerci e disposizione a mettere in pratica i nostri consigli.

CAPITOLO IV.

PREPARAZIONE DELLA PASTA.

Se ne trova in commercio, fatta a base di destrina o d'altre sostanze; ma non sapremmo nè consigliarla nè sconsigliarla, giacchè non avendola mai provata, ne ignoriamo l'efficacia. Abbiamo sempre preferito farcela da noi, fresca,

ogni volta che se ne presentava il bisogno, e così consigliamo di fare al dilettante salvo che, per non perdere troppo tempo, non preferisca comprare quella della ditta *Lefranc di Parigi,* già pronta all'uso. Noi non dubitiamo punto della sua bontà finchè essa rimane suggellata ed al riparo dall'aria; ma una volta lasciato a mezzo il recipiente che la contiene, non può darsi che perda alquanto della forza d'adesione o che inacidisca? Il valore intrinseco della pasta che noi adoperiamo è così insignificante che chiunque si sobbarca volentieri alla lieve fatica di prepararsela nella certezza di ottenere buoni risultati. Ed ecco il modo semplicissimo. Si facciano anzitutto sciogliere a freddo 10 grammi di amido in 60 d'acqua pura, guardando bene di non adoperare amido azzurrato, ma soltanto di quello bianchissimo e chimicamente puro. Noi abbiamo sempre adoperato con successo l'amido *Banfi;* tuttavia esistono altre fabbriche italiane ed estere eccellenti. Si metta la soluzione in un vaso di maiolica, terra o ferro smaltato, badando attentamente che non vi cadano pagliuzze, cenere o faville, che porterebbero guai irrimediabili al lavoro.

Il fuoco deve esser dolce, e non si deve mai tralasciare di rimestare la miscela con un cucchiaino od una spatola, schiacciando i grumi che si vanno formando. Dopo qualche minuto di bollore, si forma una pasta glutinosa che allora si toglie dal fuoco. Si avverta di non lasciarla prendere dal bruciaticcio, poichè allora la pasta prende un colore giallognolo e diventa inservibile. Si metta quindi in un piccolo recipiente, e si lasci

raffreddare prima di adoperarla. È prudenza non farne troppa in una volta perchè difficilmente si conserva oltre i tre giorni, massime in estate, quantunque il vasetto sia chiuso ermeticamente. Con la dose di amido che abbiamo più sopra suggerito si possono comodamente montare una trentina di ritratti formato visita, o una quindicina formato gabinetto. Si sarà sicuri della perfetta riuscita della pasta allorchè questa, raffreddandosi, presenti un colore azzurrognolo, e sia diafana, come gelatina di carne. Raccomandiamo la massima attenzione nel preparare la pasta, poichè da essa dipende non solo l'aderenza al vetro ma la maggiore o minore conservazione della fotominiatura. Per la cottura abbiamo sperimentato che è da preferirsi la brace di legna al carbone, il quale, per la subita e potente intensità del calore, brucia la mucillagine dell'amido anzichè lasciarla cuocere.

OGGETTI OCCORRENTI ALLA MONTATURA.

L'oggetto principale è la stecca, di cui parleremo più diffusamente in uno dei paragrafi seguenti. Oltre a questa, occorrono alcuni cenci di tela fina ma che non si sfilaccichino: un asciugamano, un catino o bacinella con acqua mediocremente calda per immergervi le fotografie mal montate o per rammorbidire le pergamene. Queste, di cui si parlerà in seguito, debbono essere tagliate di tre o quattro centimetri più grandi dei vetri che si vogliono montare. Un quarto

d'ora prima d'accingersi al lavoro della montatura, si immergono queste pergamene nell'acqua calda e quando sono floscie abbastanza, si chiudono framezzo a fogli di carta asciugante per liberarle dall'eccedenza d'acqua che contengono.

All'atto di servirsene, debbono bensì essere umide, ma non più sgocciolare dagli orli; altrimenti il lavoro non può farsi. Per ogni ritratto, di qualsiasi misura, occorrono almeno tre pergamene. Di carta asciugante bianca, non si deve patir penuria, se si desidera che la montatura proceda sollecita e senza inconvenienti.

CAPITOLO V.

MONTATURA DELLE FOTOGRAFIE SUL VETRO.

Le fotografie saranno già calibrate come si è detto più sopra e mantenute umide tra i fogli di carta asciugante. Si prende quindi un vetro da finestra, qualunque sia, purchè ben pulito e sufficientemente spesso da non rompersi sotto la pressione delle dita. Su questo vetro si stende la fotografia umida coll'immagine rivolta verso l'operatore. Su di essa si passa per cautela un foglio di carta assorbente per toglierne ogni residuo d'acqua, principalmente sugli orli, dove si raduna. Trascurando questa semplice operazione, la pasta aderente si mescolerebbe con l'acqua, perdendo così la sua efficacia di coesione. Quindi si spalma col polpastrello dell'indice (e mai con pennelli o spatole) un po' di pasta sull'immagine,

badando a distenderla uniformemente ed a non lasciarvi pagliuzze, capelli, peli di stoffa che accidentalmente potessero esservi caduti. Soprattutto, se sotto la pressione del dito si avverte un grumo di pasta già indurito, si tolga immediatamente, altrimenti la laceratura della fotografia è inevitabile. Ciò fatto, e senza perder tempo, si distende similmente un po' di pasta nella concavità del vetro: quindi, si solleva con cautela la fotografia mediante l'estremità della stecca e si adagia nella parte concava del vetro, pasta contro pasta. Poscia, tenendo il vetro colla sinistra, si preme leggermente col polpaccio della destra il centro della fotografia, per costringere la pasta ad accumularsi verso i margini. Si approfitti di questa pressione per collocar bene l'immagine nel centro, badando che lo stretto margine di vetro che rimane scoperto intorno alla fotografia sia uguale su tutto il perimetro. Questa avvertenza parrà superflua, ma invece si troverà apprezzabile quando si voglia collocare poi la fotominiatura finita in una cornice di velluto o di *peluche*. Collocata bene l'immagine nel centro, si applichi la pergamena umida sotto il ritratto; poscia, tenendo colla sinistra ben fermo il vetro su l'orlo d'un tavolino, si passi ripetutamente la stecca al disotto, premendo abbastanza forte da farne uscire la pasta. Ricordarsi a questo punto di tre cose essenziali, cioè: 1° Accompagnare ogni colpo di stecca col pollice sopra il vetro come si farebbe con un coltello per tagliare il pane; 2° Partire colla stecca sempre dal centro, andando verso i margini, se si vogliono evitare

pieghe e lacerature; 3° Guardarsi bene dall'appoggiare il vetro sopra qualche testa di chiodo o vite la quale, per quanto microscopica, può farlo spaccare. Capitò a noi di rompere un lavoro già finito di qualche valore, per averlo appoggiato sbadatamente sopra un granello di riso. Taluni leggendo queste minuzie ci chiameranno pedanti, e noi siamo contenti di lasciarcelo dire, purchè dandoci retta, non capiti ad altri l'inconveniente toccato a noi. Le precauzioni non sono mai superflue, ed appunto nel non trascurarne nessuna per quanto minima sta il segreto della riuscita. A noi rimorderebbe la coscienza non ponendo in guardia i dilettanti contro gli inconvenienti ai quali noi stessi andammo incontro. Ma torniamo a bomba. La pasta, sotto lo sforzo della stecca, si agglomera sui margini; lì si raccoglie con un ritaglio di cartoncino e si getta via. Poi, con un cencio morbido e pulito si netta il vetro, tutto all'intorno e si ricomincia la stessa operazione cambiando la pergamena. Questa seconda ripassatura non basta ancora; ma se ne deve fare una terza ed una quarta, finchè non vi siano più bolle d'aria tra il vetro e la fotografia. Queste bolle hanno tutta l'apparenza di larghe chiazze d'olio. Passata qualche ora dopo la montatura delle fotografie, si passano in esame i vetri per vedere se si sono formate delle bolle. Se ve ne sono, e se appaiono solamente sugli orli, si può ancora rimediare bagnando gli orli con un pennello intinto nell'acqua bollente, e quindi ripassando di sotto colla stecca e colla pergamena. Allora la pasta, riammollita, riprende la sua forza

adesiva e si ripara all'inconveniente. Ma se le bolle appaiono al centro, è impossibile porvi riparo, se non mettendo il vetro montato in acqua tiepida, distaccando tutto e ricominciando da capo.

LE PERGAMENE.

Non bisogna credere che siano di quelle stesse con cui si rilegano i libri, giacchè sarebbero troppo spesse e la stecca non giungerebbe a fare il suo effetto. No, sono fogli sottili e quasi trasparenti, e non crediamo di andare errati dicendole carta bianca un po' forte, resa simile alla pergamena mercè qualche preparazione speciale. Ne esistono in commercio di due qualità: la più scadente si lacera con facilità straordinaria e di questa bisogna assolutamente non far uso. Piuttosto, se un dilettante si trovasse sprovvisto di pergamena e non potesse con facilità procurarsene ricorra alla carta da disegno. La *Canson*, la *Raisin* ed altre di egual pastosità e resistenza suppliscono a meraviglia alle pergamene. Solamente, non si può servirsene che una o due volte, mentre le buone pergamene possono durare parecchi anni, purchè tenute nel modo che ora diremo. Appena terminata la montatura delle fotografie sul vetro, si gettano in acqua calda tutte le pergamene che poco o tanto servirono all'operazione. Si lavano accuratamente con sapone, poi si risciacquano con acqua fresca e quindi si ripongono, avvertendo di mettere fra l'una e l'altra dei pezzi di carta asciugante. L'omettere

la lavatura può essere cagione di guai, perchè, usando una seconda volta la pergamena, i residui di pasta rimasti dalla montatura antecedente, quantunque secchi, ridiventerebbero attivi al contatto dell'acqua calda. Cosicchè, applicando la pergamena sotto il ritratto e passandovi la stecca, si proverebbe l'ingrata sorpresa di veder la fotografia scorticata qua e là. Per quanto si faccia, a queste scorticature non si rimedia più, e l'unica cosa che rimane da fare si è di annullare completamente la fotografia per utilizzare almeno il vetro; e però per non incappare in quest'altro inconveniente bisogna aver un abbondante corredo di materiale artistico e la massima prudenza nel servirsene.

CAPITOLO VI.

COME SI OTTENGA LA TRASPARENZA.

Allorchè i vetri montati siano perfettamente asciutti, per la qual cosa occorrono almeno 24 ore in estate ed il triplo in inverno, si dovrebbe passare alla raschiatura che si fa mediante carta vetrata N. 00. Noi non neghiamo che con ciò non si affretti la trasparenza, ma ci vediamo un inconveniente, nel quale può imbattersi un novizio. Se la raschiatura non è proprio uguale su tutta la superficie, ne avviene che la carta albuminata, su cui si dovrà versare il liquido corrosivo, resterà di spessore ineguale. Pazienza se ciò avvenisse nei punti meno importanti, come

nel fondo, nel pavimento, nei mobili ecc., ma se fosse sopra una faccia, la differenza sarebbe sensibile e spiacevole poichè essa apparirebbe di due tinte, come se la carnagione fosse affetta da qualche malattia cutanea. Sulle vestimenta poi, e massime su quelle di color chiaro, apparirebbero come delle rammendature, perchè le intonazioni del colore sono rese con diversa intensità secondo il diverso spessore della carta. Bisogna adunque raschiare con molta attenzione o non raschiare affatto. Anche noi non ricorriamo alla raschiatura che nei lavori di gran fretta. D'altra parte se l'olio che deve dare la trasparenza è ben preparato, ha la forza di trapassare anche la qualità di carta albuminata più sostenuta.

Il tutto si riduce a lasciarvi l'olio sopra più a lungo. In tutti i negozi di colori di qualche importanza, si vendono botticini di quest'olio chiamato olio trasparente per la *fotominiatura*, e costano dai cinquanta ai sessanta centesimi. Ma siccome potrebbe capitare, per la solita ragione della lontananza dai grandi centri, che qualche dilettante si trovasse ad averne urgente bisogno, gli diamo gratuitamente la ricetta per farselo, quantunque a noi sia costata parecchio.

Eccola:

Olio di ricino fino.	gr. 120
Essenza di trementina di Venezia .	» 80

Si uniscano insieme, e dopo averli agitati alquanto si avrà il liquido pronto all'uso.

Anche nel più oscuro paesello non manca lo speziale o il droghiere che delle suddette so-

stanze sia provvisto. Quello preparato venduto in boccette suggellate è più scorrevole ed anche più seccativo, forse per la presenza di qualche vernice particolare. L'effetto però n'è il medesimo. Decorso il tempo necessario per la seccatura delle fotografie sul vetro, ed osservato ben bene che non vi siano apparse macchie, si versa nella concavità del vetro tanto olio quanto basta per toccare l'orlo del medesimo. Trascorso un giorno, ed anche meno, secondo lo spessore della carta o l'insistenza della raschiatura, la fotografia sarà perfettamente trasparente cioè egualmente visibile dalle due faccie del vetro. Qualora non fosse ancora e si vedesse l'olio già diventato vischioso a cagione della sostanza assorbita, si dovrebbe gettar via e rimettervene altro fresco. Poche ore dopo la trasparenza sarà perfetta, ma non è prudenza passare subito alla pittura; miglior consiglio è, se la cosa non è urgente, attendere ancora qualche giorno, affinchè tutte le molecole della carta siano egualmente imbevute. Non temano i dilettanti che quest'olio faccia distaccare la carta, anzi la fa aderire in modo tale che pare faccia un corpo solo col vetro. Giunto il momento opportuno per dipingere, si getta via l'olio e si asciuga il vetro con uno straccio finissimo e non rugoso, chè altrimenti si righerebbe il sottile diaframma di carta che aderisce al vetro. Si badi che lo straccio non lasci filaccie, e se per caso qualcuna ve ne fosse rimasta, si tolga accuratamente. A questo punto taluni usano dare sulle fotografie una mano di vernice essicativa *Soehnè*, ed anche noi l'adope-

riamo, qualora si tratti d'una *fotominiatura* su doppio vetro. Ma siccome il più delle volte la facciamo sopra un vetro solo, come dicemmo nei primi capitoli, così sopprimiamo anche l'uso della vernice, lasciando che il dipinto asciughi con comodo; e non ne soffrirà punto, perchè è protetto dalla sigillatura.

Si fa passare poi sotto un vetro un cartoncino bianco dello stesso formato, per far meglio risaltare i contorni della fotografia, e si passa alla parte più divertente, cioè alla pittura. Ricordiamo all'operatore di non valersi se non di cartoncini proprio bianchi, perchè i colori che al bianco s'avvicinano, come il *créme*, il paglierino, il grigio perla, darebbero una falsa intonazione nella distribuzione dei colori. E prima che ci sfugga di mente diamo qualche schiarimento su quell'umile ma indispensabile arnese che è la stecca.

LA STECCA.

È una sottile lamina di legno d'olivo, di pero, di pesco, o d'altro legno flessibile, stretta in mezzo, ed arrotondata alle estremità come il manico d'un cucchiaio.

In commercio se ne trovano anche di quelle di bosso con taglio obliquo, e saranno bonissime; tutto sta nel far la mano piuttosto con una che con un'altra. È facile prepararsela da sè; in questo modo si ha confacente alla flessibilità del polso di chi l'adopera. Se è troppo elastica, la montatura è penosa; se troppo rigida, si corre

rischio d'infrangere i vetri. Si prenda una vecchia riga piatta, da disegno; se ne tagli fuori una lista larga tre centimetri, lunga dodici e spessa circa un millimetro. Si faccia smilza verso la metà ed arrotondata agli estremi; poi si pulisca con carta smerigliata fino a che le estremità divengano quasi taglienti e la stecca è fatta.

Si lasci da una parte più larga per montare i vetri di maggior dimensione; anzi maggior prudenza è prepararsene un paio; così non capiterà all'operatore di dover piantare sul più bello una montatura per la rottura improvvisa della stecca.

CAPITOLO VII.

PITTURA CON DOPPIO VETRO.

Asciugata che è la fotografia dall'olio di cui era imbevuta, e ripulito anche il vetro superiormente affinchè si possa ben vedere il cartoncino sottostante, si passa alla pittura. Si schizza fuori dagli appositi tubetti (di cui daremo in calce l'elenco indispensabile) un po' di colore a olio, disponendo le diverse tinte sopra una tavolozza di porcellana, od in mancanza di essa su di un piatto pur che sia, di maiolica bianca. Le tavolozze di noce o di pero, usate dai pittori non si prestano troppo, perchè siccome il cartoncino è bianco, anche la superficie su cui si stempera il colore dev'esser bianca affinchè si possa ottenere lo stesso effetto. Del colore non se ne metta troppo in una volta, perchè dopo qualche tempo si copre

di una pellicola e diventa inservibile. Colla grossezza di un pisello, se ne ha a sufficienza per dipingere un paio di ritratti gabinetto; poichè non deve essere usato denso come si fa sulla tela, ma bensì alquanto diluito collo stesso olio usato per ottenere la trasparenza. S'intende che vogliamo dire di quello fresco, e non di quello che si è messo nella concavità del vetro.

Dei pennelli si usino quelli di puzzola o di vaio; ed è bene procurarsene un assortimento di piatti e rotondi di diversa dimensione. Quelli di setola essendo troppo duri non sono adatti a questi lavori. Stemperati con una spatola i colori sulla tavolozza e fatte le mescolanze che si credono opportune, si comincia a dipingere l'iride, poi la pupilla ed infine il rimanente dell'occhio, che è appunto la parte più difficile. Quindi le labbra ed il padiglione degli orecchi, le cui ombre debbono essere rinforzate con qualche tocco d'ombra, mescolata a lacca. In certi casi basta applicare una tinta generica di carnagione: le ombre e le mezze ombre essendo già fatte dalla fotografia stessa, risalteranno da sè. È questa particolarità appunto che rende facilissima la fotominiatura, non occorrendo aver fatti studi speciali di chiaroscuro per applicare una tinta sopra un dato spazio. Se nel ritratto vi sono fiori, gioielli, spilli, collane, cravatte, nastri od altre cose molto appariscenti, si dipingano per le prime, e qualora si voglia ottenere maggior effetto in queste piccolezze, si usi il colore più denso. Si tralasci però il colore della carne di cui parleremo più sotto.

Seccata la pittura (il che richiederà mag-

giore o minor tempo secondo la stagione e l'uso più o meno abbondante di vernice *Soehnè*) si prenderà il secondo vetro, accuratamente pulito e si farà combinare dentro la concavità del primo in modo che la fotografia dipinta resti chiusa in mezzo. Si saldano quindi insieme i due vetri con listerelle di carta velina ingommata; poi, nella concavità del secondo vetro, si mette il colore denso, imitante la tinta della carnagione, ben inteso sul nudo che si scorge, cioè: viso, seno, braccia ecc. Per la carnagione di donna o di fanciullo si usi il bianco, un po' di cinabro ed una leggiera punta di giallo cromo; per faccie abbronzate si aggiunga un po' di bruno. Volendo fare i pomelli delle guancie si deve mettere sulla massa del colore già applicato una punta di cinabro: ma badare bene di metterlo al suo posto, perchè, essendo la tinta di carnagione alquanto densa, non si vede più al rovescio della fotografia la punta del pennello; per cui nulla è più facile ad un novizio che fare i pomelli sugli occhi anzichè sulle guance. Quest'inconveniente non succede colla pittura ad un solo vetro, perchè si può sempre vedere, attraverso al sottile strato di colore, il pennello, ed oltre a ciò si ottengono tali sfumature nella carnagione da dare l'illusione di veder correre il sangue sotto l'epidermide. Viceversa, dipingendo su vetro doppio si ottiene straordinario effetto quando si debbano dipingere vestiti o tappezzerie a fiorami, o a righe di vario colore; in questo caso si dipingono sul primo vetro i fiori, ricami ecc. e sul secondo la massa del colore che presenta l'originale. L'effetto

della *fotominiatura* essendo fondato sulla trasparenza dei due vetri appaiati, ne avviene che con questa ingegnosa combinazione si possono ottenere i più meravigliosi risultati. In quanto al fondo ed al pavimento, si colorisce con tinte idonee al soggetto, evitando i colori troppo vivi, anzi, usando di preferenza le tinte fredde, come il grigio, il perla, il verdognolo, il nocciola, per non attenuare la vivacità dei colori usati nel ritratto. Di quando in quando, per assicurarsi che il lavoro procede bene e che le tinte non sono esagerate, si capovolge il vetro sul cartoncino sottostante, e subito appaiono all'occhio i difetti. Nel caso che si esca dai limiti segnati dal contorno della fotografia, si cancelli l'errore con la punta d'un pennello intinto nello stesso olio trasparente. Non si faccia uso di stecchetti di legno appuntati che possono graffiare la fotografia.

Decidendosi a dipingere sopra un solo vetro si badi di applicare sempre tinte vaporose. Qualora si vedano troppo deboli, si potranno sempre rinforzare, mentre non si possono indebolire quelle già applicate, se non cancellandole prima. Per la sigillatura dei vetri ovali o rotondi si facciano tante listerelle di carta velina seghettate nei margini e si incollino in giro.

Daremo qui sotto alcune indicazioni elementari ad uso di coloro che non avessero mai maneggiato colori.

MESCOLANZE. — *Capelli, sopracciglia e barba:*

Biondi - Bianco, poco giallo, bruno.

Castagni - Poco bianco, bruno e nero.

Neri - Poco bruno e nero.

Il bianco si usa quasi dappertutto, perchè dà maggior omogeneità al colore.

Labbra — Bianco e vermiglione.

Giojelli — Giallo cromo e poco vermiglione.

Velluti — Volendosi ottenere un bell'effetto di velluto si deve colorire la fotografia non col colore del velluto stesso, ma dello speciale riflesso che ha questo tessuto. Così per fare ad esempio del velluto a riflessi azzurri si usi pure il bleu di Prussia con bianco, e l'effetto sarà ottenuto. Per le stoffe nere si usi il nero lapis che è freddo, oppure il nero avorio con una piccola quantità di bianco. Per i paesaggi si otterrà un bellissimo verde mescolando il bleu di Prussia o di Berlino al giallo cromo. Noi non pretendiamo di dare in questo modesto trattatello tutte le regole necessarie, chè non basterebbe un grosso volume. Meglio è assai che ciascuno trovi da sè, a furia di provare, l'effetto desiderato. Anzi gli sarà di maggior soddisfazione l'aver trovato colle proprie fatiche piuttosto che seguendo le orme degli altri.

Chi poi lavora con passione non tarda a scoprire le finezze artistiche, le felici trovate che lo avvicinano ognor più alla perfezione. Ricordiamo per ultimo che chi brama conservare a lungo i suoi pennelli servibili, non deve lasciar indurire il colore, ma lavarli subito, appena finito di lavorare, con acqua e sapone.

PARTE SECONDA.

Coloratura della fotografia

SISTEMA KLARY.

Questo sistema consiste nel colorire il rovescio della carta fotografica con una sostanza liquida che asciuga rapidamente a cagione della materia alcalina in cui è disciolto il colore.

Questo penetra nel tessuto della carta e l'immagine diventa policroma.

L'effetto è bellissimo ed ha il pregio di conservare a lungo la freschezza dei colori, perchè la materia colorante resta al riparo dall'azione deleteria della luce e dell'aria essendo chiusa tra l'albumina che riveste la carta fotografica ed il cartoncino su cui è incollata la fotografia. Questo sistema non abbisogna di alcuna preparazione preliminare, purchè la carta sia perfettamente liscia e senza lacerature. Per non uscire dai contorni del disegno si applica la fotografia su di un vetro da finestra, ben pulito, e guardando per trasparenza si segnano i contorni stessi, leggermente in matita.

Le dodici tinte che compongono la cassetta Klary sono contenute in boccettine munite d'un contagoccie e devono esser diluite col *medium* altro liquido trasparente, incoloro, contenuto in una grossa boccia che si trova nella cassetta stessa.

Vi è inoltre una tavolozza a sei scompartimenti, alcuni pennelli, una splendida fotografia *gabinet* colorata col sistema stesso ed infine un opuscoletto che spiega il procedimento. Le tinte, quando sono convenientemente diluite, si applicano come si usa nell'acquerello, a larghi tratti, distribuendole negli spazi segnati dalla matita.

È facile accertarsi della riuscita dell'operazione capovolgendo la fotografia, per giudicare se la quantità di colore penetrata è sufficiente. Non bisogna però affrettarsi a dare una seconda mano su quella già esistente poichè, se la prima non fosse perfettamente asciutta il colore si allargherebbe invadendo le parti vicine. Vero è che i colori asciugano rapidamente per la gran forza di penetrazione che hanno; s'incorporano coll'impasto della carta ed evaporandosi l'alcool in cui sono disciolti rimangono fissi ed incancellabili. E questa proprietà, mentre è vantaggiosa perchè permette d'ottenere cromofotografie inalterabili, è pure un danno essendo impossibile il correggere o anche alleggerire una tinta quando sia stata applicata. È indispensabile che un dilettante faccia prima molte prove se vuole acquistare tale pratica da permettergli di colorire qualunque

soggetto a colpo sicuro. Gli daremo in proposito alcuni suggerimenti.

Anzitutto non dimentichi che le tinte non debbono essere molto diluite; il pennello deve essere tenuto quasi verticale e passato con franchezza sulle parti da colorire. Si conduca gradatamente il colore dall'alto in basso e più velocemente che si può acciocchè non asciughi prima che ogni punto sia coperto.

Si coloriscano sempre prima le ombre, le mezze ombre, poi le parti chiare ed infine si distenda sul fondo una tinta locale armonizzante col soggetto. Non si svitino mai le boccette dei colori nè quella del *medium* per intingervi i pennelli; ciò porterebbe conseguenze spiacevoli ed irrimediabili. Quando occorra lavare i pennelli si passino prima in acqua limpida, poscia nell'alcool. Terminata la coloritura si lasci asciugare; quindi, spalmatala con colla d'amido, si applichi sopra un cartoncino, preferibilmente bianco. Vi si metta sopra un foglio di carta *Saumon* su cui si passerà la mano in tutti i sensi, oppure si faccia uso della *raclette* in caucciù che tutti i dilettanti conoscono. Se occorresse di lumeggiare maggiormente certi punti per ottenere effetto più spiccato si può usare del colore stesso applicandolo direttamente sull'immagine semprechè si tratti di parti piccolissime. Chi possiede poi un cilindro da satinare otterrà doppio effetto satinando le prove dipinte così a freddo come a caldo come si usa per le fotografie ordinarie.

La cassetta completa del sistema Klary costa L. 40; e forse questo prezzo, troppo elevato per

la maggior parte dei dilettanti, ha fatto sì che il sistema sia ancora poco conosciuto e praticato in Italia.

SISTEMA GÜNTER-WAGNER.

È tutto l'opposto del precedente, perchè per esso la coloritura si fa direttamente sull'immagine stessa e non più sul rovescio. Si fa uso di colori liquidi espressamente preparati a base di lapislazzulo e d'albumina. Costano mezza lira al boccettino e l'effetto che se ne ottiene è discreto. Si può anche cancellare, e se questa particolarità facilita il lavoro al principiante, costituisce pure un serio inconveniente per chi volesse un lavoro duraturo.

SISTEMA FOTOCROM-BERG.

Noi crediamo fermamente che questo sia da preferirsi al precedente, perchè il colore, quantunque applicato direttamente sull'immagine, ha la forza di penetrare nell'albumina e di rimanervi fissato. I colori usati per questo sistema sono 12, rinchiusi in boccettine, fra le quali vi è anche quella della *soluzione speciale* che serve ad allungare i colori e la *vernice.*

Con questa si spalmano le fotografie dipinte, e basta poi strofinarle con uno straccio di flanella perchè vengano così brillanti come se fossero passate sotto al cilindro. Vi sono due modelli di cassette *Fotocrom-Berg;* la più grande costa L. 6,50, la più piccola L. 3,50; e la differenza tra

loro consiste soltanto nella maggiore o minor capacità dei recipienti. Del resto, sì l'una che l'altra contengono un modello di fotografia dipinta, riuscitissima, e tutto ciò che può occorrere per mettere in pratica il sistema. Quanto alla operazione della coloritura non è nè lunga nè difficile. Basta immergere la fotografia in acqua semplice e pulita, e quando ne è imbevuta togliere l'eccedenza con carta asciugante. Poi si distende sopra un vetro e si dipinge direttamente l'immagine colle tinte allungate, come si farebbe per l'acquerello. Non si passi mai una seconda tinta se la prima non è asciutta. Le carte che hanno una certa rugosità come quelle al bromuro d'argento che si stampano a luce artificiale danno risultati bellissimi. La carta Rembrandt che non è altro che carta Whatman da acquerello, appositamente sensibilizzata, assume, colla coloritura del *Fotocrom-Berg*, l'aspetto di un vero acquerello. E qui, quantunque sia nostro proposito di non citar nomi per non aver l'aria di fare la *réclame* per questa o quella casa, tuttavia, trattandosi di una specialità che forse non si troverebbe altrove, diremo che le scatole del *Fotocrom-Berg* sono provvedute dalla casa Gauzini e Namias, via Solferino, Milano.

SISTEMA VAN-KARL.

È anche questo un curioso sistema, che abbiamo più volte sperimentato con felice successo. Non occorrono colori specialmente preparati;

quelli all'acquerello, siano in tavolette od in tubi, servono a perfezione. Ecco come si opera.

Si bagna la fotografia già sciolta dal cartoncino e si distende coll'immagine all'ingiù sopra un vetro comune da finestra, purchè accuratamente pulito. Mercè un foglio di carta asciugante si toglie l'eccedenza d'acqua e si lascia asciugare alquanto.

Quindi si passa subito alla pittura appoggiando il vetro contro luce, affinchè se ne scorgano netti i particolari.

Si prepara la tavolozza come se si dovesse acquerellare, e si passano i colori sul rovescio della fotografia.

E siccome questi colori sono più consistenti benchè sempre scorrevoli, così il dilettante si può sbizzarrire a dipingere i più minuti particolari senza tema che una tinta si confonda coll'altra. È indispensabile però che l'operatore sia alquanto svelto se non vuol vedersi distaccare la fotografia dal vetro prima che abbia finito. Ma quando anche ciò avvenisse, poco male; potendosi sempre tener fermo il lavoro con una mano mentre coll'altra si dipinge. È inutile aggiungere che la fotografia non deve più essere bagnata: altrimenti il colore già applicato scomparirebbe.

Asciutta che è la fotografia si prende un vetro di qualche spessore, non importa se colorato, purchè perfettamente liscio; vi si tagliuzzano sopra alcuni pezzetti di cera vergine poi si espone al calore d'una lucerna a petrolio, o d'un fornello etc.: badando che il calore non sia troppo intenso, perchè il vetro non abbia a andare in frantumi.

Quando la cera è ben fusa e ripartita egualmente su tutta la superficie, vi si adagia sopra la fotografia in modo che l'immagine sia rivolta verso l'operatore ed il rovescio a contatto della cera.

Questa penetra istantaneamente nella tessitura della carta e trascina seco il colore, o per dir meglio, rendendo trasparente la carta fotografica permette che il colore applicato sul rovescio sia visibile dalla parte della immagine. L'eccedenza di cera si raschia via con un coltello e se l'immagine tarda a trasparire per l'eccessivo spessore della carta, bisogna ripetere la operazione. L'aspetto della fotografia così dipinta dà l'illusione d'una pittura antica. Finita la pittura, il dilettante troverà qualche difficoltà ad incollare la prova sul cartoncino perchè essendo unta rifiuta di aderire al suo rapporto. Si rimedia a quest'inconveniente usando invece della pasta d'amido il *Syndeticon* che è una preparazione speciale che si trova presso tutti i negozianti d'articoli fotografici.

Però si avrà cura di attaccare la fotografia solamente sugli orli; quindi si coprirà con carta asciugante su cui si sovrapporrà qualche libro pesante per facilitare e rendere duratura l'aderenza.

COLORATURA A OLIO.

Qualche tempo fa apparve il sistema di colorire direttamente le fotografie a olio dopo averle incollate sopra tavolette ben levigate di

legno di pesco o di pero. Se ne facevano sparire i margini con carta smerigliata e dopo una passata generale di vernice sulla fotografia si passava alla pittura.

Ma pare che il sistema abbia attecchito poco, e ciò dipende dal fatto che i colori a olio essendo densi coprono l'immagine d'uno strato così pesante che tutte le finezze della fotografia spariscono, e ne viene un lavoro antipatico e per nulla artistico. Parliamo, s'intende, di lavori eseguiti da dilettanti; poichè gli artisti finiti non ricorrono per certo a questi sistemi.

PER I DILETTANTI DI PAESAGGIO.

Questo modesto trattatello non potrebbe dirsi completo, se omettessimo di parlare d'un sistema semplicissimo ed originale di pittura di paesaggio tanto all'olio che all'acquerello. Ed è il sistema che più d'ogni altro lusinga il dilettante eccitandolo nel suo amor proprio, perchè colla sola guida dell'osservazione, senza macchinario costoso, senza maestro, gli permette di ottenere gli stessi risultati di chi ha frequentato accademie e studiato il disegno. In tutti i sistemi precedentemente spiegati è sempre la fotografia quella che segna i contorni e le ombre. Ma è innegabile che per quanto una fotografia sia abilmente dipinta, avrà sempre una certa qual durezza che la farà riconoscere in mezzo a cento altri lavori dipinti senza il sussidio della fotografia. Manca in essa quella freschezza di colore,

quella certa trascuratezza artistica dei particolari che è propria del dipinto semplice.

Un dilettante, a cagion d'esempio, uscendo a diporto vede un grazioso motivo di paesaggio che bramerebbe fissare sulla carta in proporzioni assai maggiori di quel che gli permettono i piccoli apparecchi a mano od a cavalletto che egli possiede. Si tratterebbe in poche parole di copiare la natura dal vero. Orbene, quanti dilettanti di fotografia sarebbero in grado di farlo? Pochissimi, cioè quelli solo che hanno fatto studi di disegno e di prospettiva. Eppure, sovente accade che il dilettante, pur riconoscendosi incapace di disegnarlo, senta in sè l'intuito del colore e gli parrebbe di riuscire a dipingerlo qualora la difficoltà del disegno fosse rimossa. Si potrebbe a questo punto obbiettare che chi possedesse una macchina a cavalletto di grande formato, potrebbe semplicemente tracciare sul vetro smerigliato il soggetto che l'obbiettivo riproduce. Ma in questo caso, oltre all'inconveniente di veder l'immagine capovolta e di doverla disegnare nell'incomoda posizione verticale vi è ancor quello della spesa, essendo gli apparecchi a piedi, di qualità discreta abbastanza costosi e non accessibili a tutte le borse.

Orbene, noi insegneremo al dilettante il modo pratico per costruirsi con pochissima spesa un apparecchio, mercè il quale potrà a suo piacimento non solo copiare dal vero paesaggi, e quanto gli talenta in pochi minuti, ma trasportarli direttamente su tela o carta, colla massima facilità e sul luogo stesso dove intende operare.

Ciò premesso, veniamo senz'altro alla pratica, raccomandando però prima al dilettante di attenersi scrupolosamente alle misure da noi indicate. Ammettiamo dunque che si vogliano fare degli schizzi a olio di tale dimensione che si possono dipingere in poche ore, per non doverci tornare una seconda volta. Supponiamo di adottare il formato 13 × 18. Anzitutto il costruttore si procurerà quattro assicelle dello spessore d'un centimetro circa, lunghe cm. 22 e larghe 14. Una di esse costituisce la fronte, un'altra il retro dell'apparecchio: le altre i fianchi.

In quella destinata a servir di fronte si incaveranno, nel senso dell'altezza due scanalature larghe 1 cent.; profonde 5 mill.; debbono essere distanti 18 cent. fra loro. In queste scanalature entreranno i fianchi, i quali, perchè non pieghino saranno tenuti dall'assicella di dietro in cui saranno state praticate le medesime scanalature. Si badi tuttavia che questo fondo deve avere in altezza, un centimetro meno della facciata, perchè si possa poi liberamente farvi scorrere il vetro smerigliato.

Ad opera finita si viene ad ottenere una specie di cassetta quadrata, smontabile, senza fondo e senza coperchio. Il fondo o base si potrebbe fare, ma per chi possiede una cassetta da colori diventa superfluo, potendosi appoggiare l'apparecchio sulla cassetta stessa.

Tutto intorno, internamente, eccettuato il retro, si praticherà, ad un centimetro più sotto dell'orlo superiore, una stretta scanalatura profonda qualche millimetro, tanto che vi passi age-

volmente un vetro smerigliato del formato 13×18. Ciò fatto si prende un pezzo di cartone quadrato, di cent. 18 di lato e si inchioda sopra un pezzo di legno leggiero in modo che faccia un angolo esatto di 45 gradi. Si può anche sostituirgli un prisma triangolare di cartone, ma è più incomodo dell'assicella. Sopra questo cartone si adagia uno specchio comune di egual dimensione (18 × 18) assicurandolo al fondo con un bordo o targhetta sottile, incollata. Questo è il riflettore. È bensì vero che lo specchio potrebbe farsi scorrere in apposite scanalature praticate nei fianchi; ma se è mobile si può mettere più nitidamente in fuoco il paesaggio, facendolo scorrere in su ed in giù nella cassetta stessa. Costruita la cassetta bisogna annerirla internamente ed esternamente con colore che non imbratti le mani di chi lavora. A tal uopo si versi un po' d'alcool in un piattino e vi si immerga un bioccolo di cotonina che poi si intride nel nero fumo. Si passa la cotonina sul legno ben levigato prima; si lascia asciugare e si dà una seconda passata che rende il legno nerissimo, senza lucido, il che è indispensabile. Dopo mezz'ora il legno è asciutto e si può maneggiarlo senza tema di lordarsi le mani. Resta ancora da farsi l'ultima e più importante operazione, cioè collocare la lente. Questa s'incastrerà esattamente nel centro della fronte dell'apparecchio, praticando nello spessore del legno un foro con battuta interna che impedisca l'uscita della lente. A trattenerla esternamente basterà un collarino di carta nera incollato intorno alla circonferenza. La lente deve essere

assolutamente periscopica perchè è corta di fuoco; se si volesse adoperare a questo scopo un obbiettivo ordinario 13 × 18, si dovrebbe allungare il fuoco stesso o con un tubo incomodissimo ed antiestetico applicato sul davanti dell'apparecchio per una lunghezza di oltre 20 cent., o far rinculare di altrettanto lo specchio, il che è impossibile se la cassetta che serve di sostegno è di ragionevole dimensione.

La lente deve essere applicata colla parte convessa rivolta al soggetto da ritrarre. Qualunque ottico vende lenti periscopiche essendo esse usate per gli apparecchi istantanei a mano; ce ne sono di vari diametri; e costano, anche le più grosse (60 mill.), da L. 1,50 a 2 lire. Come si vede, anche computando le assicelle, il vetro e lo specchio, la spesa è mitissima.

Se ne trovano anche in commercio di queste camere già fatte, ma hanno due inconvenienti: quello di costar care e quello di non poter essere smontate. Per riparare poi l'occhio dai raggi che distraggono la visione dell'immagine sul vetro smerigliato, basta fare all'intorno una cuffia di cartone annerito simile a quelle che coprono le buche dei suggeritori nel teatro. Ecco dunque la macchina completa. Il dilettante non ha più che da scegliere il paesaggio. Trovatolo, posa la cassetta da colori sul sedile portatile o treppiede, e su questo inalbera l'apparecchio. Ciò che poi avviene è così ovvio che non abbisogna di spiegazione. L'immagine ricevuta dalla lente è riflessa dallo specchio sul vetro smerigliato sul quale appare nitidissima. Avvertiamo che la parte

smerigliata deve essere in faccia all'operatore perchè mediante una matita Faber n. 0 possa copiare esattamente i più minuti particolari del paesaggio.

Non incontrerà difficoltà alcuna, perchè egli vedrà l'immagine sopra un piano orizzontale e non capovolta; bensì vedrà a destra ciò che realmente è a sinistra. Ma ciò, nel nostro caso, anzichè essere un danno è un vantaggio considerevole, come vedremo. Copiato accuratamente il disegno, si passerà alla trasmissione dell'immagine sulla carta. Se si dipinge a olio, si faccia uso di carta preparata all'uopo, liscia; si applichi sul vetro smerigliato, e siccome la superficie della carta è untuosa, basterà una lieve pressione del pollice perchè l'immagine rimanga esattamente riprodotta sulla carta preparata. E, naturalmente, ciò che prima si vedeva a destra tornerà con quest'operazione a sinistra, e viceversa. Se poi invece che dipingere a olio si volesse usare l'acquerello, si bagni prima la carta in acqua pulita e dopo averla lasciata sgocciolare si distenda sull'immagine disegnata che, senza bisogno di pressione, vi rimarrà riprodotta. Si metterà poscia il foglietto così impressionato nell'apposito stiratoio ove asciugherà in breve tempo. In questo modo il dilettante avrà con poca fatica copiato il vero e non gli rimarrà che da applicare i colori. E quanto più questi saranno giudiziosamente distribuiti, tanto più bello ed artistico risulterà lo schizzo. Ciò che forma poi un merito incontestabile e prezioso del nostro semplice apparecchio, si è che il dilettante può con esso definire ed inquadrare

esattamente la parte di paesaggio che vuol dipingere, vedendone contemporaneamente tutto l'insieme: può anzi verificare, a mano a mano che il lavoro procede, la verità dei toni che appaiono come in un quadretto. Il vetro smerigliato si lava con sapone, oppure gli se ne sostituisce semplicemente un altro, e così si fanno tanti paesaggi quanti si vogliono.

Noi abbiamo suggerito la costruzione di quest'apparecchio nell'intento di fornire all'innumerevole falange dei dilettanti il mezzo piacevole ed istruttivo di passare qualche ora delle vacanze estive in campagna o sul mare; e nella fiducia che ce ne saranno grati, auguriamo loro in qualsiasi dei metodi da noi esposti i più lusinghieri successi.

Un ritratto di Giuliano Borghesan
fotografia di John Phillips

Giuliano Borghesan

Alla ricerca dell'archivio sognato

Fotografo da quando avevo tredici anni, cioè dal 1947.
Avevo ereditato la fotografia come mestiere di famiglia, e non appena possibile mi affidarono una macchina su treppiede ad otturazione manuale e mi spedirono a fotografare i boschi prealpini per la Forestale di Udine. Naturalmentè impressionavo lastre di grande formato, che poi stampavo per contatto. Avrei tanto desiderato qualche positivo "per il mio archivio", ma sul finire degli anni Quaranta il committente stava molto attento ai prezzi e il fotografo sorvegliava i costi con occhio scozzese. Tutto ciò che mi resta di quella fondamentale esperienza "sul campo", è il gusto per la fotografie *en plein air*, il fascino dei boschi (soprattutto d'autunno, ma io fotografavo in bianco e nero!), la scoperta delle capacità narrative o sequenziali della macchina fotografica: non è poco, ne convengo, però quel primo "cassetto" è rimasto vuoto.Venne poi il tempo del "neorealismo", che a Spilimbergo, per merito di Italo Zannier, fu il tempo della fotografia come arte.Nella prima metà degli annl Cinquanta Spilimbergo divenne, come è stato scritto, la "capitale della fotografia Italiana", e lo Studio Borghesan in Piazza San Rocco assunse un ruolo epicentrale.
Nel 1954 Zannier mi invitò per un *réportage* a Erto in Valcellina, dove fotografammo la notissima processione del Venerdì Santo. Le mie fotografie furono stampate sul settimanale "Le Ore" e sulla rivista "Ce fastu?"della Società Filologica Friulana, e naturalmente misi da parte quei negativi e molti altri, dai quali avevo ottenuto positivi che apparvero sulla copertina di "Comunità" di Adriano Olivetti e su altre pubblicazioni. Quando partii per il Marocco nel 1958 – doveva essere una vacanza di trenta giorni che si allungò per diciotto anni – lasciai a Spilimbergo, nella bottega di famiglia, un "cassetto" pieno di negativi, ma al mio ritorno lo trovoi quasi vuoto, perché mio fratello ritenne opportuno "ristrutturare" il negozio e "svecchiare" l'archivio (anche il mio). Dal Marocco ritornai nel 1975 con una valigia piena di fotografie, che avevo esposto in mostre di successo – a Casabianca, Fez, Parigi... – e pubblicato in alcuni fotolibri con testi e didascalie in arabo e francese – *Fés, mystère et poesie, Maroc, Moulay Abdellah, La foret morte*... – e mi dissi che avrei dovuto riordinare tutto in un archivio, non appena possibile...
Il terzo "cassetto" è davvero pieno, ma io non ricordo esattamente il suo contenuto: bisognerà che un "un giorno o l'altro" mi chiuda in camera oscura e stampi senza sosta per un paio di mesi, anche perché molti negativi rimangono in attesa del primo positivo!.
Esiste, infine, un quarto "cassetto", che sto riempiendo di fotografie scattate in Friuli, in Francia e altrove dopo il mio ritorno. Anche queste furono in minima parte pubblicate, sui fotolibri "Stagioni in Friuli" (con Gianfranco Ellero), "Polvere di Gente" (con Novella Cantarutti) a altri libri o riviste, e rimangono in attesa di un'archiviazione che "prima o poi" dovrò fare.
È tuttavia probabile che il "poi" finisca per prevalere sul "prima" perché dopo tanti anni mi sono convinto che il mio archivio potrà

Giuliano Borghesan

Giuliano Borghesan è nato nel 1934 a Spilimbergo,
dove nel 1955 è tra i fondatori del «Gruppo friulano per una nuova fotografia».
Dopo quella fondamentale esperienza culturale emigra in Marocco 1958, a Casablanca diviene fotograto ufficiale del Ministero del Turismo e fu per molti anni il principale collaboratore fotografico della rivista *Maroc Tourisme*.
Nel 1959 vince il 1° Premio al primo *Salon d'Art photographique du Maroc* a Marrakech e nel 1962 fonda il Fotoclub *L'Exagone* con sede a Casablanca, Rabat, Tangeri e Fes.
All'estero partecipa ad esposizioni internazionali in Francia, Italia, Danimarca, Jugoslavia, Spagna, Portogallo.
Nel 1971 a Parigi, per il fotolibro Moula Abdellah, gli viene assegnato il Primo Premio per *reportage*.
Rientra in Friuli nel 1975.
Nel 1984 rappresenta il Friuli Venezia Giulia all'*Intar* di Klagenfurt.
Nello stesso anno espone al Centro Arti Plastiche di Udine.
Collabora a numerosi fotolibri e pubblicazioni in Marocco, in Francia e in Italia, tra cui *Fes, Mystere et poesies* (1960), *Tan-tan* (1970), *Stagioni in Friuli* (1985), *Polvere di gente* (1989).

Anni '50
Spilimbergo

Elio Ciol

Elio Ciol
fotografia di Paolo Pirona

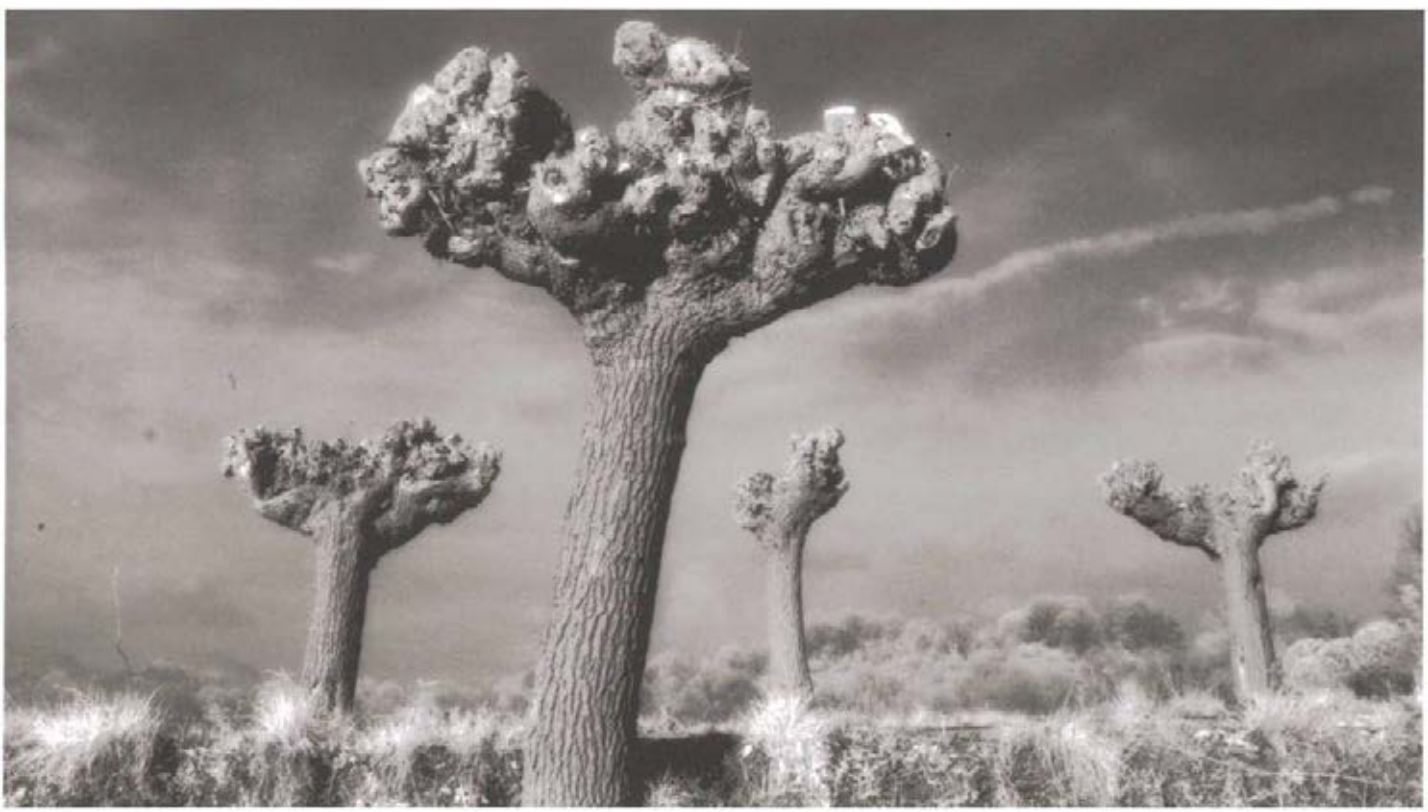
Riflessioni sui problemi di conservazione di un archivio
Ricordo, negli anni della mia prima attività, in camera oscura, nel laboratorio di mio padre (1940 ca.), la scritta sulle scatole del materiale sensibile: *"teme la luce* e *l'umidità"*.
Allora non esisteva la fotografia a colori, altrimenti, sono certo, vi sarebbe stato aggiunto *"teme il tempo"*. Ecco uno dei veri problemi di questi ultimi 30 anni; e quante diapositive del mio archivio si sono alterate in modo irrimediabile a causa degli effetti del tempo sugli strati a colori dell'emulsione.
Dell'alterazione dovuta al tempo lo si sapeva, ma non in modo così preciso e matematico: pertanto non sempre si è arrivati a fare un buon duplicato per sostituire gli originali.
Ora finalmente il rimedio c'è: la digitalizzazione.
Ritornando al bianco nero... se dalla luce ci si poteva riparare, non sempre lo si poteva fare con l'umidità. Le abitazioni, nei nostri paesi, erano abbastanza semplici e i laboratori fotografici erano inseriti in case con serramenti che non tenevano granché, soprattutto l'umidità, e qualche volta capitava che dei negativi su lastra diventassero un unico blocco di vetro.
Ora è molto diverso: gli ambienti sono buoni e il materiale per la conservazione (buste, cartoncini e quant'altro idoneo allo scopo) si trova con facilità, anche se costa abbastanza. Tuttavia il costo maggiore resta comunque il tempo che si deve dedicare per scegliere, imbustare, dividere, catalogare e sistemare il materiale negli appositi armadi, in un ordine prestabilito, così da poterlo utilizzare, a seconda delle richieste, in qualsiasi momento. E dopo ogni richiesta occorre rimettere ogni immagine a posto. Il tutto richiede molto tempo; non contando poi che spesso si deve rincorrere il materiale uscito dall'archivio e che qualche volta esso va perduto, e rimpiazzarlo non è sempre facile. Anche questo problema verrebbe risolto con la digitalizzazione.
Purtroppo la spesa per dotarsi di attrezzature elettroniche adeguate è molto elevata e potrebbe risultare eccessiva per un archivio non grande, situato in una zona periferica rispetto ai centri editoriali: mancherebbe la possibilità di sfruttamento delle attrezzature in un arco di tempo necessario per ammortizzarle. Poiché le apparecchiature elettroniche per la digitalizzazione vengono normalmente superate ogni sei mesi circa, non si sa mai quale sia il momento più opportuno per affrontare la spesa. E intanto l'archivio continua l'attività nel modo tradizionale, come succede per tante altre cose nella vita nonostante il progresso galoppante, che poi non sempre aiuta.

Ombre sulla neve
1953

Elio Ciol *è nato a Casarsa Della Delizia (PN) dove tuttora risiede e lavora.*
Ha iniziato a lavorare fin da giovane nel laboratorio fotografico del padre. Ha acquisito una vasta esperienza tecnica maturando un suo modo di leggere le opere d'arte e di esprimersi attraverso la fotografia, segnatamente nel paesaggio.
Numerose le sue mostre fotografiche in Italia e all'estero.
Molto significativa l'antologica del 1999 voluta dai Civici Musei e dal Comune di Udine nel grandioso spazio espositivo della Chiesa di S. Francesco.
Ha ottenuto premi e riconoscimenti, tra i quali, limitando la citazione ai più recenti.

1991 *Casarsa, cittadino dell'anno*
1992 *Londra, premio Kraszna Krausz per il fotolibro* Assisi *a pari merito con i libri di*
Sebastian Salgado, Paul Strand e Irving Penn
1993 *Pordenone, premio S. Marco*
1995 *Spilimbergo, C.R.A.F. premio speciale Friuli-Venezia Giulia Fotografia*
1996 *Londra, premio Kraszna Krausz per il fotolibro* Venezia *a pari merito con i libri di R.*
Doisneau, E. Hartmann e N. Rosenblum
1997 *Amsterdam, World Press Photo terzo premio nella categoria* Natura e Ambiente
1999 *Buia, Premio Natale Friulano.*

Sue fotografie sono state acquisite dal. Metropolitan Museurn of Art, New York; International Museum of Photography, Rochester, New York; Centre for Creative Photography Tucson, Arizona; Humanities Research Centre, University of Texas, Austin; The Art Museam, Princeton University, New Jersey; Centre Canadian d'Architecture, Montreal Canada, The Art Institut of Chicago; The University College of Wales, Aberystwyth; Victoria & Albert Museum, Londra; Musèe de la Photographie, Charleroi; Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, Udine; Galleria di Arte Contemporanea Pro Civitate Christiana, Assisi; e da numerose gallerie private.
Collabora con importanti Case Editrici ed ha contribuito con le sue fotografie alla realizzazione di oltre centosettanta libri.



Gelsi come sculture
1996
Arcano Inferiore

Il design nell'"Archivio Casali"

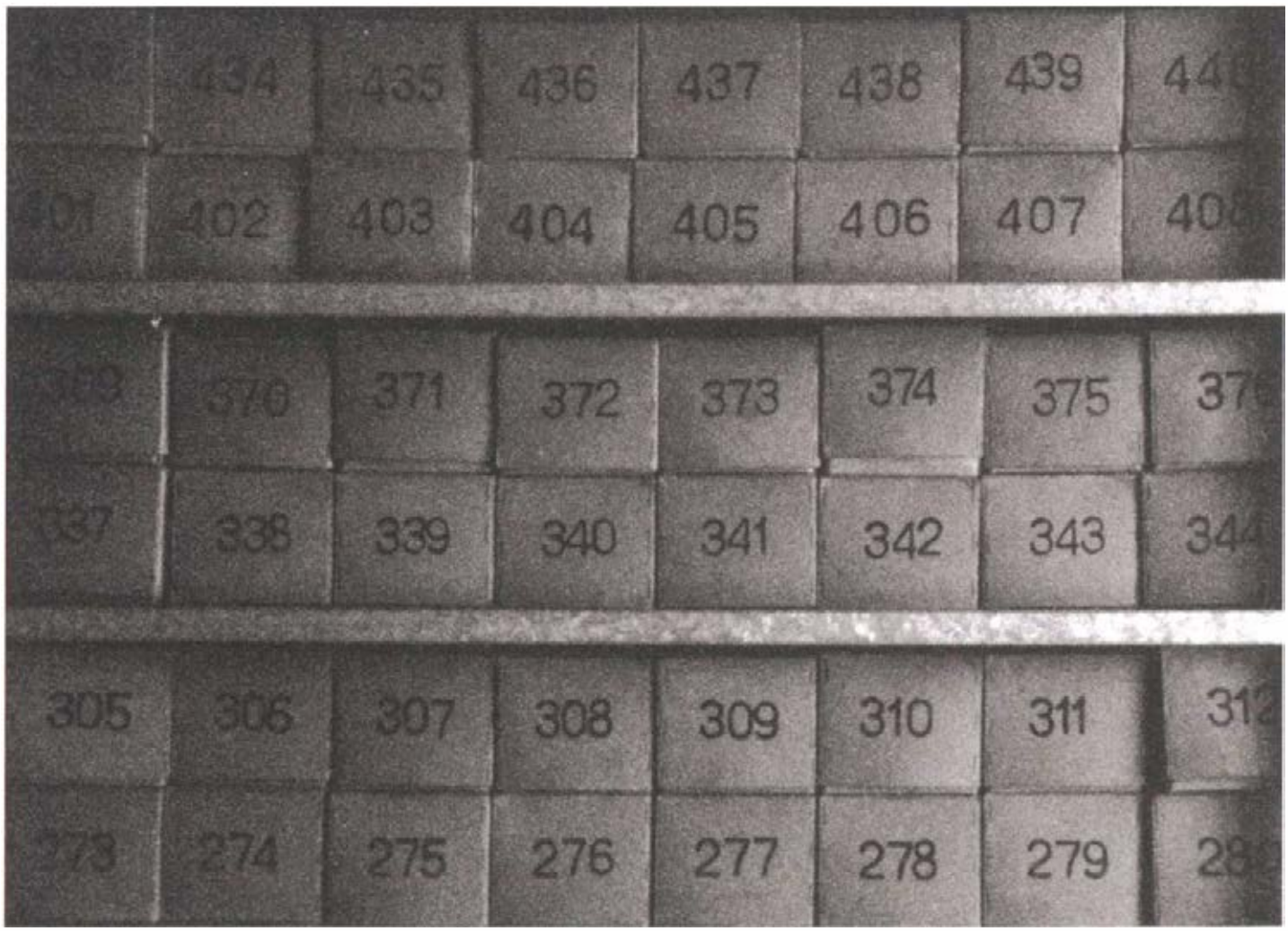
Michela Orbani

Ritratto di Giorgio Casali
positivo b/n su carta
I.U.A.V .- Archivio Progetti "Fondo Giorgio Casali"

Quello nato nei primi anni Cinquanta tra Giorgio Casali e "Domus" – diretta allora da Gio Ponti – è stato uno dei rapporti più duraturi tra fotografo e rivista, conclusosi solo nei primi anni '80.
Non tanto tempo dopo aver iniziato quella proficua collaborazione con "Domus", che con Casali più di prima era impostata sull'importanza dell'immagine, il nome del fotografo veniva abbinato a quello della rivista alla quale Casali ha dato, con le sue fotografie, un'impronta nuova: le pagine si generavano dalle sue stesse immagini e da un rispetto quasi unico per l'opera del fotografo; dalle pagine di "Domus" nasceva con Giorgio Casali uno stile, tanto che Gio Ponti richiedeva ''foto «alla Casali», cioè ma-gi-stra-li"[1].
Nel campo della fotografia Casali non ha avuto maestri e il suo stile sembra piuttosto frutto di una meditazione ed elaborazione condotta da autodidatta, isolato dal fervente ambiente culturale milanese ma, allo stesso tempo, a stretto contatto con quello che si era costituito attorno alla redazione di "Domus", dove Casali era stimatissimo: "Lei è, come già dicemmo, un Dio" scriveva Lisa Ponti al fotografo, ammettendo anche che la sua abilità straordinaria consisteva nell'inquadratura – l'equilibrio delle proporzioni nasceva già in fase di ripresa – e nel prevedere la fotografia già impaginata.
L'astrazione del soggetto a pura forma e geometria, la ricerca del ritmo, di una regola compositiva che sottenda all'immagine e che la strutturi, la ricerca di un rapporto tra la geometria del soggetto e quella della pagina è il segreto delle fotografie di Giorgio Casali. Anche la predilezione della fotografia in bianco e nero era un modo per imporre un ulteriore livello di astrazione.
Se le immagini di architettura rappresentano la parte più consistente delle fotografie presenti nell'"Archivio Casali", esiste un più esiguo, ma non per questo meno importante, numero di immagini raffiguranti oggetti di arredamento e di *design*.
A partire dal servizio sulla "sedia leggera", disegnata da Gio Ponti per Cassina, che inaugura nel 1952 il rapporto del fotografo con "Domus", Casali ha fotografato per la rivista i più belli tra gli oggetti di *design* progettati da artisti ed architetti per le più note aziende italiane del settore.
In queste immagini, come in quelle di architettura, esiste la ricerca della forma, nella quale talvolta l'oggetto perde la propria riconoscibilità e la propria identità funzionale, per diventare solo un pretesto formale.
Oggi le stesse immagini che hanno reso grande "Domus" e Giorgio Casali sono conservate nel suo archivio. L'importanza dell'"Archivio Casali", acquisito nel 1998 dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, è dovuta soprattutto al suo essere archivio di fotografia, ma anche testimonianza, a volte unica, dell'architettura, dell'arredamento e del *design* italiano dal secondo dopoguerra fino ai primi anni Ottanta del Novecento.

Giorgio Casali. *Nato a Lodi, ma attivo a Milano a partire dagli anni Cinquanta, legando il proprio nome a quello della rivista "Domus", Giorgio Casali è stato sempre una figura rimasta in ombra "per il suo autentico rifuggire dalle celebrazioni"[1].*
Questo suo sincero modo di essere ha portato a ricostruire la vita di un uomo attraverso i ricordi di chi l'ha conosciuto ed i frammenti di vita contenuti nelle lettere, negli oggetti e nelle immagini presenti nel suo archivio e a studiare un fotografo, la sua vita professionale, il suo stile, attraverso il materiale fotografico qui conservato – negativi e stampe frutto del suo trentennale lavoro. Attraverso questo materiale è stato possibile conoscere, dopo la sua morte avvenuta nel 1995, questo fotografo rimasto poco conosciuto nonostante il suo lungo e appassionato lavoro per gli architetti e per "Domus".

Un particolare dell'Archivio di Giorgio Casali, presso lo I.U.A.V. di Venezia.
(le scatole contengono, come in origine, lastre e negativi su pellicola di Casali)

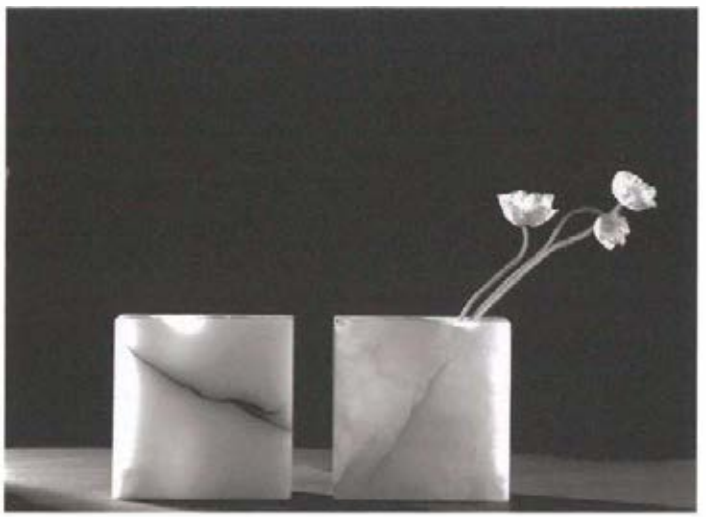


L'"Archivio Casali"
La nascita dell'archivio di Giorgio Casali è databile verosimilmente nel 1947, anno al quale risale il materiale fotografico negativo eseguito su commissione con datazione più lontana che sia stato qui trovato; il luogo fisico risale invece all'inizio degli anni Cinquanta quando il fotografo trasferisce in Via Col del Rosso a Milano, non solo il suo domicilio ma anche la sua attività, il "Foto-Studio Casali", adibendo ad archivio una delle stanze dell'abitazione; questo si è arricchito nel tempo con nuovo materiale fino a raggiungere l'attuale consistenza, valutabile intorno ai 100.000 negativi.
L'archiviazione originale è avvenuta ponendo il materiale negativo in buste di pergamino – una per ogni lastra di vetro di dimensioni 9x12 cm e una per ogni gruppo monotematico di negativi in pellicola – e collocandolo in posizione orizzontale nelle scatole, poi riposte in doppio ordine sui ripiani delle scaffalture che occupavano le due pareti laterali dell'archivio. Le scatole di cartone, di dimensioni 11,5x17x10 cm, numerate progressivamente da 1 a 716, contengono al loro interno il materiale suddiviso per servizio fotografico.
Esiste poi un altro esiguo numero di scatole non numerate, contenenti lo stesso tipo di materiale negativo, mentre altre lastre negative su vetro dello stesso formato, prive di busta di protezione, sono contenute nelle scatole originali delle lastre; un tipo di archiviazione altrettanto precaria dal punto di vista

Giorgio Casali
Sedia "superleggera"
1952
Arch. Gio Ponti, produzione Cassina
negativo b/n su vetro, 9x12 cm
I.U.A.V. - Archivio Progetti "Fondo Giorgio Casali"

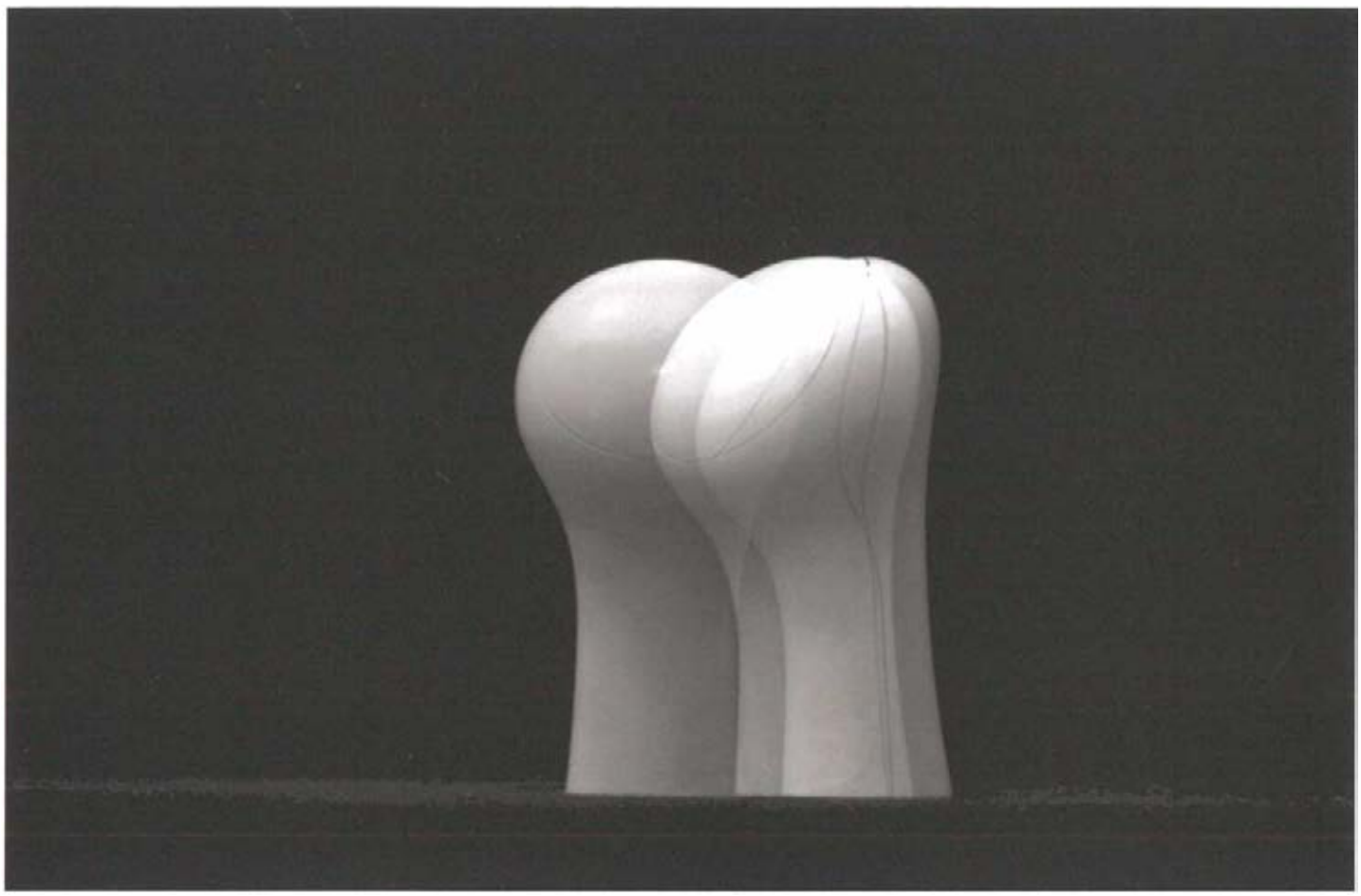
Giorgio Casali
Vasi in onice
Arch. Angelo Mangiarotti
negativo b/n su vetro, 9x12 cm
I.U.A.V. - Archivio Progetti "Fondo Giorgio Casali"

Giorgio Casali
Vasi in bronzo
Arch. Angelo Mangiarotti
negativo b/n su vetro, 9x12 cm
I.U.A.V. - Archivio Progetti "Fondo Giorgio Casali"



conservativo è stata riservata al materiale negativo su lastra di grande formato, contenuto in scatole titolate di dimensioni 18x24 cm e 24x30 cm. Sempre in scatole di questo tipo e formato sono contenuti negativi su pellicola 24x36 mm e 6x6 cm, ordinati in raccoglitori in pergamino e trasparenti.
Le stampe positive sono archiviate nelle medesime scatole della carta fotografica, nei formati 18x24 cm, 24x30 cm o 30x40 cm oppure in buste titolate per committente, contenti all'interno le stampe scelte per ogni servizio.
Il tipo di indicizzazione adottata per creare un ordine logico nel materiale presente nell'archivio ha visto la predisposizione di un indice a schede ordinate alfabeticamente per nome del committente; su ognuna sono stati riportati i dati relativi ai soggetti fotografati ed il numero della scatola o delle scatole dove sono posti i negativi, per consentirne il ritrovamento.
Se in questa stanza dell'abitazione, l'archivio vero e proprio di Casali, era presente un ordine logico nell'archiviazione del materiale, nella cantina era depositata anche un'altra parte di scatole, contenenti per lo più negativi su lastre di vetro di grande formato, senza alcun ordine. Su queste scatole, i contenitori originali delle lastre o della carta da stampa, è riportato direttamente il nome del committente ed una numerazione progressiva, qualora i servizi per lo stesso committente occupino più scatole; questo materiale non è stato oggetto di indicizzazione.
Dopo la morte di Giorgio Casali e a pochi mesi di distanza, nello stesso anno 1995, del figlio Oreste – ricordiamo che il figlio ha sempre seguito il padre durante il lavoro ed ha collaborato con lui alla realizzazione degli ultimi servizi per "Domus" – l'archivio è stato acquisito dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e destinato alla sua attuale collocazione presso l'"Archivio Progetti".

Giorgio Casali
Orologio da tavolo "Secticon"
1960 ca.
Arch.tti Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti
produzione Le Porte - Echappoment Universel
negativo b/n su vetro, 9x12 cm
I.U.A.V. - Archivio Progetti "Fondo Giorgio Casali"



Il trasferimento dell'"Archivio Casali" da Milano a Venezia è avvenuto nel luglio 1998 dopo una preventiva registrazione anche fotografica dell'originale collocazione dei materiali in modo da non perdere l'ordine stabilito dal fotografo, che è di importanza fondamentale nella fase di riordino.
Nell'"Archivio Progetti" dello I.U.A.V. si è mantenuta la stessa suddivisione dei materiali in attesa del completamento della catalogazione, quando il materiale negativo sarà spostato in nuove scatole in cartoncino al Ph neutro e suddiviso, per fini conservativi, per tipologia dei materiali, separando i negativi su lastre di vetro da quelli su pellicola dalle diapositive e i negativi in b/n da quelli a colori.

La catalogazione

La catalogazione di un archivio fotografico nasce dall'impegno di voler stabilire una reale comunicazione con il possibile utente. Il personale dell'"Archivio Progetti" dello I.U.A.V. ha quindi deciso di adottare modelli catalografici semplici, predisponendo una scheda a*d hoc* per questa tipologia di materiale, data anche la tipologia della raccolta, per procedere in funzione delle reali possibilità di fruizione dell'immagine da parte di un'utenza composta da studenti, docenti, ricercatori, studiosi di architettura ma anche di fotografia. E stato scelto un livello di descrizione basato sull'unità archivistica, quindi su un insieme di materiali fotografici collegati allo stesso soggetto e facenti parte dello stesso servizio. La catalogazione si basa sulla descrizione standardizzata dell'aspetto fisico e del contenuto iconografico del materiale fotografico come fonte primaria delle informazione e si attua attraverso la compilazione dei campi presenti nella scheda informatizzata. Si tratta di un modello sintetico, basato su un numero

Giorgio Casali
Lampada "Lesbo" in vetro soffiato
1966
Arch. Angelo Mangiarotti, produzione Studio Artemide
elaborazione digitale
originale negativo su pellicola a colori, 24x36 cm
I.U.A.V. - Archivio Progetti "Fondo Giorgio Casali"

sufficiente di elementi, tale da consentire il ritrovamento del materiale attraverso poche ma significative chiavi di accesso, nel quale esiste una descrizione per gradi che lascia la possibilità per il futuro di scendere alla descrizione dell'unità documentaria, cioè della singola ripresa fotografica.
La descrizione dell'unità archivistica comprende infatti la quantificazione dei documenti che la compongono – dotati ognuno di numero inventariale registrato nella scheda catalografica dell'unità archivistica – distinti per materiale del supporto e formato. Questa suddivisione si rivela utile soprattutto andando a separare il materiale al fine della conservazione: se l'unità archivistica sarà tenuta ancora virtualmente insieme dal numero inventariale riportato sulla scheda, sarà in realtà fisicamente separata, per materiale del supporto, in diverse unità di conservazione.
Mediante le schede catalografiche, che saranno visualizzabili in rete, il catalogatore collega il mondo delle immagini con l'utenza. L'"Archivio Progetti", sin dai momento del trasferimento dell'"Archivio Casali", si è proposto di diffondere le immagini in esso presenti già durante le fasi di riordino, prima della conclusione della catalogazione di tutto il materiale fotografico.
L'accesso ai dati attraverso la rete – all'interno del catalogo *on-line* su Internet dell'"Archivio Progetti" (http://oberon.iuav.it) – sarà possibile infatti già nei prossimi mesi consentendo anche la visualizzazione delle immagini fotografiche, digitalizzate per fini conservativi.

Michela Orbani *si è laureata in Architettura allo I.U.A.V. di Venezia, con una tesi sull'"Archivio Giorgio Casali", relatore il prof. Italo Zannier.*

NOTE

[3] Ponti Gio, *Lettera a Casa* del 26.03.1964.

ABSTRACT

Design in the Casali archive
Born in 1913 in Lodi, but active in Milan from the fifties onwards, tying his star to the magazine "Domus", Giorgio Casali has remained in the shade "because of his genuine shunning of praise". This sincere attitude has caused us to reconstruct the life of a man through the memories of those who knew him and through the fragments of life contained in the letters, objects and images in his archives. This material allows us, after his death in 1955, to get to know this photographer, defined by the few articles about him as "the Domus photographer". The relationship that was born in the early fifties between Giorgio Casali and Domus - then edited by Gio Ponti - was one of the most lasting ones between photographer and magazine. A style sprang from the pages of Domus with Casali, to the extent that Gio Ponti would ask for "a Casali-type photograph", that is, a "ma-ster-ly" one. The abstraction of the subject to pure form and geometry, the quest for rhythm, for a compositional rule subtending the image and structuring it, this is the key to Casali's photography. Although the architectural images form the bulk of the Casali archives, there are a large number of photographs of furnishing and design objects. More than just a photographic archive, the Casali archive, acquired by the Institute of Architecture of the University of Venice in 1998, also bears witness to Italian architecture, furnishings, and design from the early 1880s to the post-war period.

Prende inizio da questo numero di FOTOSTORICA una rubrica dedicata al collezionismo ed al mercato della Fotografia. Essendo enormemente aumentato l'interesse per l'immagine fotografica come oggetto, sia per il suo valore di documento storico, sia come mezzo di espressione artistica, la nostra rivista, interamente dedicata alla Fotografia, non poteva non essere vicina a quello che è uno dei pilastri fondamentali della sua esistenza e cioè il mercato.
Per cui da oggi sarà possibile ai lettori richiedere informazioni su fotografie di loro proprietà o sulle quali possano avere un qualunque tipo di interesse. Stime sul valore, opinioni sulla tecnica, attribuzioni sull'autore, potranno essere richieste semplicemente inviando (anche per e-mail) la richiesta alla nostra redazione. Cercherò, nei limiti del possibile, di essere esauriente nelle risposte e di accontentare tutti.
La prima richiesta viene da Catania, dove un nostro lettore è alle prime armi come collezionista.

D. *Siciliano, originario di Agrigento, da qualche tempo coltivo un interesse per fotografie e stampe antiche, visitando periodicamente numerosi mercatini dell'antiquariato. A Catania, dove attualmente risiedo, ho acquistato alcune belle vedute siciliane a firma Crupi. Purtroppo la mia abilità in fatto di collezionismo è inversamente proporzionale alla mia passione e vorrei sapere da un esperto che valore commerciale possono avere queste fotografie.*

R. Gentile lettore le sue fotografie sono di Giovanni Crupi (1859-1925) fotografo di Taormina, conosciuto soprattutto per essere stato colui che avviò alla Fotografia il barone tedesco Wilhelm Von Gloeden, che divenne negli anni successivi un affermato maestro della Fotografia pittorialista di gusto "neoclassico". Il Crupi avviò una propria campagna documentaria delle bellezze paesaggistiche siciliane, curando con professionalità sia l'inquadratura che la qualità delle stampe. Dalle fotocopie inviateci, le fotografie (molto probabilmente delle stampe all'albumina) sembrerebbero in appena decente stato di conservazione, essendo un poco velate.
Giuseppe Vanzella*

*Giuseppe Vanzella collezionista, si occupa di Fotografia dagli inizi degli anni '80. Di professione antiquario ma anche organizzatore di mostre legate alla Fotografia (soprattutto di interesse storico), ha recentemente aperto uno spazio espositivo a Treviso dedicato esclusivamente alla Fotografia, nei suoi molteplici aspetti, temporali ed estetici.

Taormina,
Panorama col teatro greco
Datazione foto anno 1880

Il grandangolo del lettore

a cura di Elisabetta Pasquettin

Fotostorica ha ricevuto moltissime lettere e fotografie significative, da qui l'idea di creare una nuova rubrica che ha l'intento di avviare un dialogo per immagini con il lettore. Nasce così "Camera chiara" Il grandangolo del lettore. Da questo numero di Fotostorica vi invitiamo a partecipare attivamente inviando immagini che appartengano al nostro lontano e recente passato. È molto probabile che i vostri archivi siano testimoni silenziosi di fotografie importanti per qualità o documentazione. Collaborate quindi inviando il vostro materiale. Un suggerimento ad entrare in un mondo affascinante con le parole di un artista come Brassai "la fotografia non inventa nulla, immagina tutto".
È con particolare interesse che pubblichiamo alcune fotografie scelte tra le molte pervenuteci, che ci hanno suggerito, ed è anche questo l'intento di "Camera chiara", alcune considerazioni. La prima è tratta dal "Tamburo di latta" di Gunter Grass "Che cos'altro al mondo, quale romanzo avrebbe mai l'epico respiro di un album di fotografie?".

Le fotografie vanno inviate a:

FOTOSTORICA - Camera Chiara - Il grandangolo del lettore
S.V.E. Società Veneta Editrice, via Pio X, 6
31040 Volpago del Montello (TV)

Dall'archivio dei nostri lettori sono uscite immagini suggestive: due alpinisti su una cresta nevosa nelle Alpi Occidentali, i Giardini di Boboli a Firenze, Ercolano. Fu tra le vette ghiacciate del monte Bianco che iniziò a metà dell'ottocento la scoperta dell'alpinismo, lanciata da gentlemen inglesi, peraltro detentori di un altro nobile sport, il nuoto. Un clima pionieristico che coinvolgerà anche le donne, come Beatrice Thomasson che nel 1901 affrontò la Marmolada. A Torino, il fascino di queste vette è documentato in modo straordinario nella raccolta di fotografie custodite nel Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi". Queste Grida di pietra incantarono Dino Buzzati che analizzò il perché del fascino così tremendo costituito dalla ripidezza e dalla immobilità.
Dal Grido di pietra al Grido di lava. Il Vesuvio con il suo riferimento mitologico a Bacco giustificato dalla presenza di molti vigneti e dalla produzione del vesuvinum. Un nettare che inebriò non solo Bacco ma anche Ercole, fondatore della città di Ercolano. Il fascino del Vesuvio incrementò una particolare frequentazione turistica, quella dei "vedutisti viaggiatori": pittori, fotografi, scrittori, da Camille Corot a William Turner all'architetto Luigi Vanvitelli che elaborò una serie di disegni sull'eruzione del 1754, sino ad un cronista d'eccezione come

Due alpinisti su una cresta nevosa nelle Alpi Occidentali

Ercolano (Napoli)
1950

Hans Christian Andersen. Struggente l'epigramma di Marziale scritto dopo la disastrosa eruzione del '79 "Questa fu la sede di Venere (Pompei); quest'altro luogo (Ercolano) era illustre per il nome d'Ercole. Tutto giace sepolto nelle fiamme, sotto squallida cenere. Neppure gli dei avrebbero potuto compiere un tale flagello."
Dal Vesuvio ai giardini più belli d'Italia, quelli di Boboli a Firenze. Non dimentichiamo che Firenze fu anche simbolo della fotografia, grazie alla sapienza dei fratelli Alinari che nel 1852 fondarono il loro laboratorio fotografico. Famosissimi per la loro tecnica nel ritratto e nelle vedute di opere d'arte e di monumenti storici, ebbero grande successo nazionale ed internazionale. I giardini di Boboli, toponimo molto comune a Firenze, furono disegnati da Niccolò di Raffaello de' Pericoli detto il Tribolo, che lavorò con Sansovino e fu spesso a Venezia. Architetto dal carattere spigoloso e difficile, (Tribolo è anche una pianta erbacea con fiori molto spinosi) ancora non era al corrente di questa citazione: "Il Dio che ha creato le colline di Firenze era un artista: un orafo, uno scultore, uno che sapeva lavorare il bronzo, ed era anche un pittore. In breve quel Dio doveva essere un fiorentino" *(Anatole France).*

Giardino di Boboli a Firenze

G. Lista, **Cinema e fotografia futurista**, Skira, Milano, 2001.
Un ampio ed esaustivo saggio di Giovannini Lista, sul cinema e la fotografia futurista che è il tema prediletto di questo ricercatore.
Il volume-catalogo della omonima rassegna di Rovereto, è ampiamente illustrato anche con immagini inedite, che arricchiscono soprattutto l'iconografia del fotodinamismo dei Bragaglia; in qualche caso, però, non è indicata la fonte.
E poi: le fotodinamiche non sono "tecnicamente sovraesposte", come leggo a pagina 152, bensì "mosse" (o "movimentate", come diceva Anton Giulio); il prolungamento della posa, non ha la funzione di "sbiadire", bensì di "animare" l'immagine.

C. Grande, **Joan Fontcouberta**, PhotoBolsillo, Madrid 2001
Una nuova collana, che presenta alcuni emergenti fotografi spagnoli (Biblioteca de Fotografos Españoles), questa a cura de "La Fabrica" di Madrid.
Volumi monografici in piccolo formato, secondo l'insegnamento dei "PhotoPoches" francesi, sufficienti a offrire una antologia visiva e critico-biografica sugli autori.
L'avessimo in Italia! Sono almeno vent'anni che suggerisco agli editori un simile progetto; ma sembra che il *business* sia scarso...
Nel frattempo all'estero ci conoscono poco.
Joan Fontcouberta presenta in questa pubblicazione una serie di opere recenti, dove la fotografia è energicamente manipolata. in alcuni casi masturbata.

M. Camellini, **Oltre le gabbie**, Comune di Gualtieri, Reggio Emilia 2001
È il catalogo di una mostra di Massimiliano Camellini presentato autorevolmente da Charles-Henri Favrod. Un insieme di immagini di animali "in gabbia", anche in quella della fotografia, che li coglie spesso in atteggiamenti, non soltanto curiosi, ma "umani". Un tema da approfondire.

AA. VV., **Sperimentalismo fotografico in Italia. 1970-2000**, (a cura di Italo Zannier), C.R.A.F., Lestans 2001
È il più bel fotolibro dell'anno, se non lo dico io, che sono il curatore, gli altri stentano a riconoscerlo, per invidia oppure perché non lo conoscono; ma è un'ingiustizia, direbbe Calimero. Si tratta del volume-catalogo della omonima rassegna progettata e realizzata dal C.R.A.F. (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia), nella sede di Villa Savorgnan a Lestans di Sequals, in provincia di Pordenone.
Presenta l'opera di dieci tra i più significativi fotografi (e più genericamente "artisti") italiani, impegnati in una fotografia, che qui si definisce "sperimentale", soprattutto perché estranea ai canoni della cosidetta documentazione: Cresci, Guidi, Gioli, Patella, Migliori, Wolf, Jodice, Ghirri, Sillani, Vaccari.
Manca Mulas, ma se ne parla nei testi di Zannier, Paolo Morello, Francesco Tedeschi. Il volume è singolare (in effetti è un "libro d'artista"), perché ognuno dei magnifici dieci ha potuto scegliere, assemblare, impaginare personalmente ben dieci pagine, senza alcun intervento esterno. Ognuno si è "responsabilizzato", fino alla veicolazione del loro messaggio, in uno spazio editoriale d'eccezione, che consente circa sessanta centimetri d'estensione orizzontale. (La stampa, eccellente, è dovuta all'esperienza di Ongaro, quello di "Fotologia" e di "Art&").
Un libro da collezione.

AA. VV., **Fotografia in Friuli tra Otto e Novecento**, Quaderni del C.R.A.F., Lestans 2001.
Una microstoria della fotografia in Friuli a cavallo dei due secoli, a cura di Giuseppe Bergamini e Italo Zannier. Oltre ai più noti protagonisti, come Brisighelli, Antonelli, Buiatti, Pigrat, del Torso, Gerussi, è presentata l'opera, quasi inedita, di Giacomo e Nella Bront, singolari autori nel clima della *belle époque*. Nomi nuovi nella storia della fotografia italiana.

G. Arciero, **Agenda legale del Videomaker**, Nuova Arnica Editrice, Roma 2000.
Un agile manuale sui problemi, soprattutto quelli nuovi, del diritto d'autore.

AA. VV., **Via Emilia. Fotografie, luoghi e non luoghi 2**, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, Comune di Rubiera 2000.
Impaginato con la consueta, subito riconoscibile, raffinatezza di Giorgio Camuffo, questo volume consacra

ulteriormente lo "stile" di "Linea di Confine", e mi fa ricordare oltretutto l'indimenticabile Costantini, ideologo di questo percorso della fotografia, l'unico identificabile nella cultura fotografica italiana. Un testo di Roberta Valtorta, presenta l'opera di Guido Guidi (gran maestro, non facilmente imitabile, cari ragazzi!), Lewis Baltz, Olivo Barbieri, Franco Vaccari (sempre giovanilmente impegnato), Paola De Pietri, Walter Niedermayr. A cura dell'infaticabile William Guerrieri.

G. Turina, **Paesaggi senza strada**, Museo d'Arte Moderna "Gazoldo degli Ippoliti", Rodigo 2000.
Paesaggi soffusi di grande malinconia, in questa nuova riflessione di Gino Turina.

AA. VV., **Paesaggi della mente e dell'anima**, M.A.M., Rodigo 2001.
Presentati da Renzo Bertasi, ancora "paesaggi", questa volta "della mente e dell'anima", secondo le fotografie di quattordici autori, da Angelo Pitrone a Aniello Barone, da Antonella Gandini a Gianni Bellesia, da Marco Bertin a Bruno Sorlini, da Alberto Bortoluzzi a Gino Turina, da Franco Donaggio a Nunzio Battaglia, da Mario Beltramini a Enzo e Raffaello Bassotto, da Enzo Pellegrini a Pino Dal Gal. Tipologie diverse e inevitabili malinconie.

AA. VV., ***La memoria di carta***, Unione Provinciale Artigiani di Padova, Padova 2001.
A cura di Luigi Montobbio e Sergio Giorato, il catalogo presenta "momenti di vita padovana dagli archivi degli artigiani fotografi, dal primo dopoguerra agli anni '60"; un significativo approccio e una encomiabile segnalazione di archivi che rischiano di andare dispersi e dimenticati.

V. Marzocchini, **Corpi di donna. Finzioni e messinscena**, Gaspari Editore, Udine 2001.
Vincenzo Marzocchini, questa volta impegnato nello studio, spesso teatralmente retorico, di magnifici "corpi di donna".

S. Scalia, **La città di Palermo**, Charta, Milano 2000.
Docente di Fotografia all'Accademia di Belle Arti di Palermo, Sandro Scalia presenta in questo fotolibro una sua "idea" di Palermo, sotto vari profili di paesaggio e sociologici. È presentato da Roberta Valtorta e Marcello Faletra. Un assemblaggio e un'impaginazione più dialettica avrebbe offerto maggiore chiarezza d'espressione, alle sia pure spessoo energiche immagini.

C. Marra, **Le idee della fotografia**, Bruno Mondadori, Milano 2001.
Secondo Marra, né io né Paolo Costantini abbiamo avuto "idee" sulla fotografia; mi dispiace per Paolo, che non meritava questa disattenzione. Paolo Costantini è stato tra i pochissimi in Italia ad attivare un percorso di "idee", ad esempio quello di "Linea di confine", ma in questo libro, per altri aspetti interessante, non v'è traccia del suo pensiero, che pure egli ha definito in innumerevoli saggi. "Riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi", definisce comunque Marra il suo lavoro, ricco di brani di autori vari, perlopiù non addetti ai lavori. Grazie.

LE MOSTRE FOTOGRAFICHE

ACERRA (Napoli)
40 anni di Amnesty International
20/31 ottobre 2001
Galleria fotografica "Tina Modotti"
Omaggio a Helen Bamber "Una vita contro la crudeltà"

ACERRA (Napoli)
Il carnevale in Italia e nel mondo
10/17 novembre 2001
Galleria fotografica "Tina Modotti"
Mostra delle opere premiate ed ammesse al concorso fotografico nazionale

FIRENZE
Il neorealismo nella fotografia italiana
7 settembre/27 ottobre 2001
Spazio foto Credito Artigiano
La riscoperta dei fotografi italiani dal 1945 al 1960

MESTRE (Venezia)
Photo League - New York 1936-51
15 settembre /21 ottobre 2001
Galleria Contemporaneo
Photo League l'unica organizzazione indipendente che negli Stati Uniti si è occupata di fotografia sociale e documentaristica. Un'esperienza assolutamente eccezionale

MESTRE (Venezia)
Charles Pratt - The Edge of the City
27 ottobre2001/13 gennaio 2002
Galleria Contemporaneo
Charles Pratt celebre per aver documentato gli spazio aperti minacciati dal cambiamento: New Jersey, il porto di New York, il cuore di Manhattan

MILANO
David Levinthal
26 settembre/27 ottobre 2001
Marella Arte Contemporanea
Nelle fotografie di Levinthal la linea tra realtà e finzione è sfuocata. Le sue immagini rappresentano le nostre errate illusioni sulla realtà

MODENA
Portfolio.Giovane fotografia in Italia
7 ottobre 2001/6 gennaio 2002
Sala piccola - Palazzo Santa Margherita
Il concorso giunto alla V edizione si pone l'obiettivo di promuovere i giovani autori operanti in Italia, affiancandoli ai grandi maestri della fotografia

MODENA
A proposito degli anni settanta
7 ottobre 2001/6 gennaio 2002
Palazzo Santa Margherita
Cinque mostre personali e una collettiva dedicate ad alcuni protagonisti degli anni settanta italiani, europei e statunitensi

SANSEPOLCRO
Immagini e retorica di Regime
27 settembre/17 novembre 2001
Biblioteca del Museo Civico
Bozzetti originali di propaganda fascista 1935-1942

TORINO
Fotografia italiana dal 1960 ad oggi
15 novembre 2001/13 gennaio 2002
Fondazione Italiana per la fotografia
Un'importante occasione di indagine sulla fotografia italiana dagli anni sessanta ai giorni nostri

TORINO
Burning Man - Fotografie di Enrico Barberi
19 settembre/27 ottobre 2001
Libreria Agorà - Via Santa Croce O/e - 10123 TORINO
Nell'era di internet, partecipare al Burning Man attraverso i siti più imprevedibili che la mente umana possa partorire

TRIESTE
Robert Capa fotografie
8 settembre/18 novembre 2001
Scuderie del Castello di Miramare
Oltre 190 fotografie in bianco e nero in gran parte inedite del grande fotografo statunitense

VENEZIA
Alberto Bevilacqua
31 ottobre/25 novembre 2001
Ikona Photo Gallery - Magazzini del Sale
Fotogiornalista, espone una raccolta di immagini scattate dal 1986 ad oggi per riviste e giornali, alle quali affianca fotografie frutto di un personale e importante lavoro di progettazione.

VENEZIA
Divina Eleonora - Eleonora Duse nella vita e nell'arte
30 settembre 2001/6 gennaio 2002
Fondazione Cini - Isola di San Giorgio
Una Grande mostra sulla "divina" allestita da Pier Luigi Pizzi. In rassegna anche una cinquantina di fotografie della Fondazione Cini che possiede il più ampio archivio di lettere e documenti sulla Duse

LE MOSTRE D'ARTE

BRESCIA
Impressionismi in Europa - non solo Francia
7 luglio/25 novembre 2001
Palazzo Martinengo
Un'ottima occasione per rivalutare quella pittura di stampo impressionista sviluppatasi con successo al di fuori del territorio e della cultura francese

COLORNO (Parma)
Giovanni Lanfranco
8 settembre/2 dicembre 2001
Reggia di Colorno
La più ampia retrospettiva mai realizzata su Giovanni Lanfranco, affascinante protagonista del passaggio dal caravaggismo alla grande pittura barocca

TREVISO
Monet - I luoghi della pittura
29 settembre 2001/10 febbraio 2002
Casa dei Carraresi
La più grande e significativa mostra che la Casa dei Carraresi dedica al maestro dell'impressionismo francese

VENEZIA
Balthus
9 settembre 2001/6 gennaio 2002
Palazzo Grassi
Oltre 250 opere del grande artista di origine polacca ispirato dall'arte italiana quattrocentesca e in particolare da Piero della Francesca

VENEZIA
Biennale di Venezia
10 giugno/4 novembre 2001
49 esima Esposizione Internazionale d'Arte

VERONA
La percezione dello spazio
29 giugno/18 novembre 2001
Arte minimal della Collezione Panza dal Guggenheim di New York

III Salone della Fotografia Venezia 8-10 Febbraio 2002

Raghubir Singh
Barber and goddess Kali
Calcutta, West Bengal, 1987

Giunto alla sua terza edizione, il Salone della Fotografia di Venezia compie un salto di qualità significativo.
L'attenzione, rivolta nelle edizioni scorse prevalentemente agli aspetti storici della cultura fotografica, si concentra ora sulla stessa "questione della fotografia", ovvero sulla centralità che questo strumento linguistico ha assunto non solo nel secolo passato, ma anche, e specificamente, nella ricerca artistica attuale.
Realizzato da Veneziafiere con la collaborazione di un comitato scientifico presieduto da Luisella D'Alessandro e coordinato da Flaminio Gualdoni, composto da Filippo Maggia e Walter Guadagnini curatori delle mostre e dei convegni, il 3' Salone della Fotografia si arricchisce di una serie di prestigiosi eventi collaterali che contribuiranno a concentrare su Venezia, dall'8 al 10 febbraio 2002, l'attenzione della cultura fotografica internazionale.
Numerose le esposizioni temporanee e le iniziative di studio che documenteranno, con casi esemplari, lo stato attuale del collezionismo e del mercato contemporaneo:
Raghubir Singh. Prima mostra personale al mondo - circa 60 fotografie – del più famoso fotografo indiano contemporaneo scomparso nel 1999. Scoperto dalla critica solo negli ultimi anni, il lavoro di Singh prende le distanze dal facile esotismo che ha caratterizzato le immagini di tanti fotografi viaggiatori per concentrarsi sul ritmo inarrestabile che nelle metropoli indiane, attraverso la gente e i volti e i colori dai molteplici significati, regola lo scorrere quotidiano di questo grande continente.
Una giovane collezione: giovane negli artisti che la compongono così come nell'età di chi l'ha avviata, non molti anni fa, quasi unicamente per piacere personale. Alessandro e Mila Malerba hanno voluto privilegiare gli artisti che, per generazione, sentivano più vicini alla loro esperienza: Thomas Struth, Thomas Ruff, Philip Lorca diCorcia, Tracey Moffatt, Naoya Hatakeyama, Joan Fontcuberta, Hannah Starkey, Jane e Louise Wilson fra i molti nomi che negli anni sono andati a far parte della loro collezione. Non mancano gli italiani, ove accanto ai giovani e ai giovanissimi -scommesse degli anni futuri-, compaiono i maestri: Luigi Ghirri, Gabriele Basilico e altri ancora.
Roma nelle fotografie dei Fratelli D'Alessandri. Una rara antologia di circa cinquanta fotografie provenienti dalla collezione Becchetti. Un contributo importante alla valorizzazione del patrimonio fotografico dell'Ottocento italiano. Le fotografie dei D'Alessandri, veri e propri documenti, narrano delle trasformazioni avvenute nella città eterna nel passaggio da Roma papale a Roma capitale, nella seconda metà dell'Ottocento.
Passaggio di testimone. Collettiva che presenta una selezione di opere di dieci giovani autori, oggi a cavallo dei trent'anni; vuole essere un primo tentativo di capire cosa succederà, offrendo alcune indicazioni, e lasciando alla critica, al pubblico, agli operatori e al mercato il compito vero, e ultimo, di sostenere ed eventualmente promuovere sul campo le ricerche dei giovani artisti.
I momenti di dibattito aperti al pubblico, organizzati nell'ambito del Salone, toccheranno importanti temi:
ß Collezionare la fotografia: istituzioni pubbliche e passioni private
ß Pubblicare la fotografia: editori a confronto
ß Le nuove tecnologie tra creazione e informazione
VENEZIA IMMAGINE ospiterà anche la premiazione della prima edizione del concorso, promosso dall'Assessorato al Turismo della Provincia di Venezia, *Scatti da un territorio,* missione fotografica volta a documentare la realtà territoriale. Saranno premiati i giovani fotografi che meglio avranno interpretato la trasformazione del territorio della Provincia di Venezia.
Il Salone si terrà negli spazi restaurati della Stazione Marittima del Porto di Venezia.
Nei giorni del Salone VENEZIA IMMAGINE presenterà la mostra-evento ARAKI in VENICE. Il travestimento, il trucco e la maschera -temi caratteristici dell'arte e della cultura giapponese-, nell'interpretazione fantasiosa e a volte sorprendente delle donne da sempre protagoniste delle sue fotografie, costituiscono il nucleo della nuova personale del maestro giapponese

Nobuyoshi Araki
Arakis Paradise

Nobuyoshi Araki. A due anni dal grande successo della mostra presentata al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, Araki ritorna in Italia con una selezione di oltre 500 fotografie - molte delle quali appositamente realizzate per l'esposizione veneziana - e una serie di video. La mostra, curata da Filippo Maggia sarà ospitata al Padiglione Italia, Giardini di Castello e rimarrà aperta al pubblico fino al 10 marzo 2002.

Per informazioni e iscrizioni:
Chiara Ballarin, responsabile segreteria fieristica veimmagine@veneziafiere.it
Mariachiara Marzari, responsabile ufficio stampa uffstampa@veneziafiere.it

Paolo Monti
Nudo
1955 - Courtesy Galleria Civica di Modena

Foto Archivio Storico Trevigiano Notizie

a cura di Adriano Favaro

Mostra Fotografica La fotografia nella Grande Guerra

La Provincia di Treviso-Assessorato alla Cultura tramite il FAST-Foto Archivio Storico Trevigiano, ha in corso di preparazione la mostra fotografica "La fotografia nella Grande Guerra" Treviso: Salone dei Trecento/Palazzo dei Trecento.
Inaugurazione venerdì 7 dicembre fino al 6 gennaio 2002, compresi festivi. Orario mattino 9 -13. Orario pomeriggio 15-19. Per informazioni: tel: 0422 656139; fax: 0422 410749; e-mail: fotostorica@tin.it
Nell'ambito della mostra verranno esposte attrezzature fotografiche del periodo in esame nonché reperti della Grande Guerra. Immagini della Grande Guerra esistono in numero enorme, anche grazie all'opera svolta durante il conflitto dal Reparto Fotografico del Comando Supremo del Regio Esercito e poi in archivi e raccolte private.
Vanno anzitutto ricordate le fotografie ufficiali, quelle pubblicate sui giornali e riviste dell'epoca, inoltre le fotografie scattate dai soldati e da fotografi dilettanti, per documentazione privata e come ricordo, infine vanno annoverate le fotografie dei paesaggi delle zone operative per scopi puramente bellici e strategici.
Il Comando Supremo tra il 1915 ed il 1918 organizza un servizio fotografico affidato alla Sezione Fotocinematografica del Regio Esercito per offrire anche alle persone lontane dal fronte una testimonianza "viva" dello sforzo bellico sostenuto dall'Italia nel conflitto. La sezione fotografica era composta da quattro reparti operativi con compiti prevalentemente tattici e documentari. Della prima sezione facevano parte le squadre di fotografi da campagna che agivano su terreno pianeggiante al seguito del Comando Supremo e delle Armate. La seconda sezione era composta da squadre di telefotografi da montagna. La terza sezione comprendeva squadre di fotografi d'assedio. La quarta infine si

A. Ferrazzi
Il Prof. Giordano Giuseppe di Napoli dilettante fotografo in zona di Guerra
marzo 1916

occupava della consegna del materiale per ricognizioni aeree da affidare poi ai Comandanti di Sezione. Era attivo anche uno speciale ufficio di censura che selezionava le immagini scattate e ne concedeva il permesso per la loro diffusione. Gran parte di questo materiale iconografico era pubblicato dai periodici illustrati dell'epoca, come L'Illustrazione Italiana, La Domenica del Corriere, La Tribuna Illustrata, e nel Giugno del 1916 confluì nell'opera dei fratelli Treves La Guerra, in diciotto volumi di grande formato, su carta platinata, in vendita nelle librerie.

Scrive Angelo Schwarz su la Rivista di storia e critica della fotografia (N 1, Ottobre 1980, ed. Priuli & Verlucca, La Guerra rappresentata): "Le immagini del soldato qualunque, dei ministri e generali in parata, degli strumenti di distruzione, degli interni delle trincee e delle fabbriche di munizioni - erano finalizzate alla guerra e non la pace, non all'arbitrio delle masse dei loro fruitori" la guerra doveva in tal modo apparire mitica, sacra, nello stesso tempo cruenta solo quel poco che era considerato necessario per tenere acceso l'odio verso il nemico.

Ma accanto ai fotografi "ufficiali", operano al fronte anche i cosiddetti "soldati-fotografi" per lo più ufficiali dell'esercito che già prima del conflitto avevano usato l'apparecchio fotografico, appartenenti alle classi nobili e borghesi, essendo le apparecchiature fotografiche notevolmente costose.

Le tante foto scattate da questi fotoamatori riguardano solitamente la tregua, il riposo, la compagnia dei commilitoni;
ma anche immagini di paesaggi, le montagne del fronte, i ponti distrutti, nonché immagini di città e paesi, officine".

Ma questi dilettanti finiscono spesso per fornirci anche crudissime immagini della vita al fronte dove vengono evidenziati i caduti in trincea, i feriti e i mutilati, le esecuzioni al fronte e tutto ciò che una guerra comporta, fame, disagi, paura, morte.

Tre fotografie inedite di Giovanni Ferretto

di Tiziana Ragusa

Tra le fotografie dell'archivio familiare di un noto studioso trevigiano vissuto a cavallo tra '800 e '900 (Giuseppe Scarpa) costituito per lo più da immagini di carattere scientifico e riproduzioni di opere d'arte, oltre ovviamente a una moltitudine di ritratti di parenti e amici, sono state ritrovate tre fotografie di Giovanni Ferretto.

Si tratta di immagini che risentono del dettato della fotografia pittorica. Una, raffigura una barca che si avvicina lentamente ad un attracco; sullo sfondo una striscia di barene lagunari separa il cielo dal mare

Tramonto sulla laguna
primi anni del '900, gelatina a sviluppo, 270 x 124 mm, montata in passe partout, firma autografa su di esso

Scorcio di Treviso fuori porta SS. Quaranta.
Si nota sulla sinistra il convento dei Carmelitani.
primi anni del '900
carbone, 270 x 124 mm,
montata in passe partout,
indicazione dell'autore da timbro a secco nel recto

Paesaggio fluviale
primi anni del '900
gelatina a sviluppo, 124 x 270 mm,
montata in passe partout,
indicazione dell'autore in caratteri fotografici nel recto

acceso di bagliori dal sole presumibilmente al tramonto.
L'altra immagine trasmette analoga sensazione di quiete: si tratta di un paesaggio fluviale, forse ambientato sul fiume Sile. Qui i profili di una casa e degli alberi si delineano contro un cielo carico di nuvole variamente illuminate, mentre l'acqua del fiume sembra scorrere lenta, quasi immobile.
E' evidente in queste foto che la volontà del fotografo di esprimere le sensazioni provate al momento dell'esposizione della lastra si sovrappone all'intento rappresentativo.
La terza immagine raffigura uno scorcio di Treviso all'esterno dei bastioni di porta SS. Quaranta. In questa fotografia la libertà creativa del fotografo si esprime nell'originalità del punto di vista: la ripresa dal basso fa sì che le quattro figure femminili si staglino contro il cielo al pari degli elementi architettonici presenti.
L'interesse delle tre fotografie deriva dal fatto che sono inedite e che appartengono all'aspetto meno documentato dell'attività di Giovanni Ferretto.
I soggetti sopra descritti tuttavia non furono rari nel repertorio del Ferretto e La Gazzetta di Treviso del 9-10 maggio 1904 annotava con enfasi la cronaca dell'apertura di una sua nuova mostra con soggetti analoghi: "Abbiamo ammirata una grande fotografia al bromuro di "Paesaggio sul Sile al tramonto" e tre quadretti pure di paesaggio sul Sile con splendidi effetti di sole, di luna e di nubi, veramente meravigliosi...".

La conservazione e la catalogazione dei materiali fotografici. Il Fondo Badoglio del FAST

di Sara Dal Bo

Lo scopo di questa ricerca è stato quello di indagare quali siano stati gli studi e le iniziative concrete avviate per la definizione e la sperimentazione sia dei parametri conservativi, che delle tecniche di catalogazione, destinate espressamente alla salvaguardia ed alla valorizzazione dei materiali fotografici. Il proposito è stato anche quello di scoprire quali siano le modalità con cui oggi una fotografia può essere e viene utilizzata come fonte storica, indagando quali siano i luoghi in cui è conservata e studiata, in che modo sia ivi gestita e valorizzata, e con quali strumenti e tecnologie sia agevolato il compito dei ricercatori.
Una prima parte è stata riservata all'individuazione delle problematiche conservative specifiche della fotografia. Nei limiti imposti dalle conoscenze che la ricerca in materia ci mette oggi a disposizione, si sono indicati i principali fattori di degrado che agiscono sui materiali fotografici ed i provvedimenti da prendere per la protezione e la gestione ottimale di questa tipologia di Beni Culturali. La catalogazione dei materiali fotografici è stata oggetto di trattazione nella seconda parte del lavoro. In questa sede si sono prese in esame le problematiche legate alla costituzione di un sistema informativo per un archivio fotografico. Si

Anonimo
Gruppo di piloti di ritorno dal "Volo su Vienna", in posa davanti a un biplano. D'Annunzio al centro – Padova? Treviso?
9 agosto 1918

Anonimo
Mussolini, Badoglio e altri alti ufficiali sul ponte di una nave da guerra - Italia
1937-42

è approfondita l'analisi degli standard di rappresentazione, descrizione e vocabolario che possono essere presi a riferimento nella creazione di un catalogo destinato ai materiali fotografici, anche studiando le realizzazioni in materia di istituzioni di rilevanza internazionale. Infine, per meglio valutare quali siano le variabili che influiscono realmente sul trattamento e la fruizione di un fondo fotografico, e poter comprendere come si svolgano concretamente le pratiche conservative e catalografiche in un contesto istituzionale specifico, si è dedicata la terza parte di quest'indagine all'approfondimento della vicenda di un singolo fondo fotografico e dell'istituzione che è ora incaricata della sua salvaguardia e valorizzazione: si tratta del Fondo Badoglio e del Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST).

Il Fondo Badoglio consiste di 465 positivi fotografici in bianco e nero, alla gelatina ai sali d'argento, su supporti cartacei di varie dimensioni. Gli scatti coprono un arco cronologico che va dall'ultimo decennio del XIX secolo, alla metà del XX. Gran parte delle immagini riguarda circostanze della vita pubblica del Generale Pietro Badoglio ed offre uno spaccato dell'ambiente militare che lo vide come protagonista per oltre un cinquantennio.

L'esperienza accumulata con il lavoro su questo materiale ha permesso di formulare delle valutazioni sulla concreta applicabilità dei comportamenti generalmente suggeriti - ed analizzati nelle sezioni precedenti - conducendo poi all'avanzamento di alcune critiche e proposte sperimentali in merito alla catalogazione dei beni fotografici. La ricerca ha evidenziato che catalogare materiali fotografici oggi, in Italia, significa prendere parte attiva nella sperimentazione del nuovo standard di rappresentazione dedicato dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione ai Beni Fotografici: la "Scheda F". La proposta dell'ICCD s'inquadra all'interno di un progetto di ampio respiro, che coinvolge realtà culturali ed istituzionali eterogenee, nel tentativo di orchestrare un'azione comune di raccolta e formalizzazione dei dati relativi a tutte le diverse tipologie di beni

Anonimo
Badoglio fa un discorso, presso il monumento a Garibaldi,
tra rappresentanti delle logge – stendardi Rosebank, Staten Island (New York) – USA
1921-27

culturali, con lo scopo finale di creare presso l'Istituto Centrale una banca dati unitaria, i.e. un Catalogo Generale dei Beni Culturali custoditi in territorio nazionale. Nel caso specifico dei beni fotografici, tuttavia, il fatto che la catalogazione dovrebbe avvenire secondo un modello sperimentale (ed ancora incompleto) ha sollevato più di qualche perplessità.
In particolare, durante la fase di definizione della scheda catalografica per il trattamento del Fondo Badoglio, si è allora tentato di raccogliere le indicazioni più interessanti offerte da altri standard internazionali, per poi intervenire su loro scorta sul neoprodotto modello italiano. Le modifiche e le integrazioni proposte con la scheda catalografica dedicata a questo fondo (utilizzata anche nella costruzione della base di dati relativa) sono sembrate opportune per la salvaguardia di informazioni che sarebbero state disperse o distorte seguendo il modello standard.
Tuttavia è stata la ricerca di una formalizzazione efficace dei dati ad evidenziare le maggiori carenze dello strumento proposto. La mancanza di authority files di riferimento, di thesauri specifici dedicati all'analisi dei diversi aspetti materiali e linguistici della fotografia (che invece sono stati in parte già studiati altrove e resi disponibili in lingue straniere), ed anche di un software che facilitasse l'organizzazione di una mole di dati così notevole, è stata all'origine di un consistente allungamento dei tempi di lavoro; ma, soprattutto, ha dato la chiara sensazione di ciò che significherebbe - in questo momento - l'avvio di una catalogazione su larga scala dei materiali fotografici, secondo il nuovo standard nazionale.
Sicché è stato possibile al termine del lavoro dedurre che, essendo la Scheda F ancora in una fase di applicazione sperimentale, sarebbe forse opportuno che le sue storture fossero rilevate e fatte oggetto di riflessione e riprogettazione, anche seguendo l'esempio di altri standard dedicati alla catalogazione di materiali visivi, che - seppur più datati - hanno dimostrato di saper meglio esaltare alcuni degli aspetti più tipici del mestiere, del linguaggio, dell'arte nelle quali la fotografia consiste.

Gruppo di suonatori davanti all'antica osteria di Giavera,
1932

Fondo Dal Secco

Le immagini di seguito presentate fanno parte dell'archivio digitale del F.A.S.T. e in particolare del Fondo fotografico Dal Secco; esso consiste in un centinaio di immagini riguardanti la zona del Montello nel peiodo fra le due guerre scattate dal fotografo Zaccaria Dal Secco di Nervesa; egli ha colto i più svariati aspetti della vita quotidiana, dal lavoro nei campi, ai momenti ricreativi, agli episodi eccezionali (il ciclone, l'incidente) e inoltre le cerimonie religiose e civili, le attività e le opere promosse dal partito fascista, offrendoci in tal modo una documentazione pressoché completa della vita della gente del Montello in quell'epoca. Le stampe delle lastre originali sono state concesse al F.A.S.T. per la riproduzione dall'attuale proprietario Giancarlo Dal Secco, che continua a Nervesa l'attività del padre Zaccaria.

Zaccaria Dal Secco con una volpe da lui catturata,
1950

L'Asilo di Nervesa,
1930

Campagna di documentazione fotografica del territorio trevigiano denominata "La Marca del 2000"

Lo scorso anno la Provincia di Treviso tramite il FAST ha avviato un Concorso fotografico denominato "La Marca del 2000", al quale hanno partecipato ben 44 concorrenti.
I vincitori sono risultati i fotografi
- Gianluca Eulisse di Treviso
- Elena Carrer di Treviso
- Daniele Campeol di Treviso
- Francesco Galifi di Conegliano
- Mario Vidor di Pieve di Soligo

A questi fotografi è stato affidato il compito di riprendere, nell'arco di un anno di tempo, gli aspetti salienti del proprio territorio (industrie, attività agricole, costumi, edifici, luoghi, paesaggi ecc.) con le tecniche loro più congeniali; inoltre per ogni immagine, o serie di immagini, ogni fotografo ha compilato una scheda per la raccolta dei dati essenziali sulle foto scattate.
La campagna fotografica, ora giunta a compimento, ha avuto come finalità quella di dotare il FAST di un consistente numero di immagini attuali, disponibili per pubblicazioni a sfondo turistico e in definitiva per presentare adeguatamente la Marca Trevigiana anche all'estero, ma di documentarne anche il volto sociale ed economico dell'anno 2000 (industrie, attività agricole, costumi, edifici, luoghi, paesaggi ecc.), con immagini che potessero in qualche modo trasmettere alle future generazioni una generale visione di questa terra.
Nelle pagine che seguono viene presentata una selezione tratta dal materiale prodotto nell'ambito della presente iniziativa. (Da fotografie a colori).

Daniele Campeol
Portobuffolè, Campi inondati,

Daniele Campeol
Roncade, Il castello,

Daniele Campeol
Tezze, sfilata in costume in occasione del Palio di San Gregorio,

Elena Carrer
Altivole, Veduta dall'interno del Barco della Regina Cornaro

Elena Carrer
Monte Grappa, località Meda, veduta della malga Meda

Elena Carrer
Asolo, particolare della casa di Malipiero

Francesco Galifi
Tarzo, Pecore al pascolo

Francesco Galifi
Cison di Valmarino, località mura, Particolare del Borgo Mura di sotto

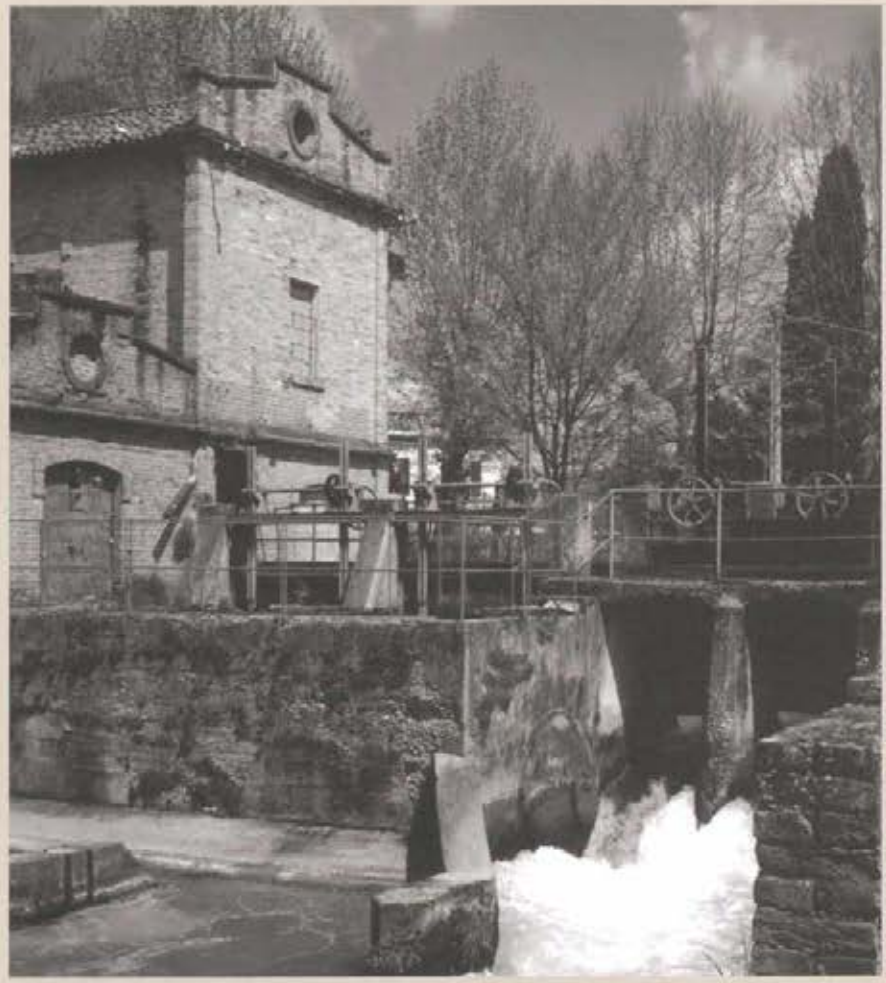
Francesco Galifi
Revine Lago, Scorcio del centro storico

Mario Vidor
Col S. Martino, Chiesa di San Vigilio

Mario Vidor
Follina, L'Abbazia

Mario Vidor
Nervesa della Battaglia, Vecchio sito industriale

Gianluca Eulisse
Treviso, Ex centrale idroelettrica in via Fonderia



Gianluca Eulisse
Treviso, Il canale roggia

Gianluca Eulisse
Treviso, Nuovi edifici residenziali

FRANCESCO FANTINI "SCHIAVI DELLA VITA"

Padova - Palazzo del Monte di Pietà
15 settembre – 14 ottobre 2001

Si è inaugurata venerdì 14 settembre 2001 alle ore 18.00, nelle sale espositive del Palazzo del Monte di Pietà (Piazza Duomo 14) la mostra fotografica "Francesco Fantini. Schiavi della vita".

Promossa dall'Assessorato alla Cultura – Centro Nazionale di Fotografia, la mostra ha proposto 130 scatti in bianco e nero quali documenti di una realtà drammatica e spesso dimenticata: il lavoro minorile in Brasile.

In un mondo dominato da immagini stereotipate, le opere di Fantini ci riportano a una dimensione di povertà e abbandono, specchio di un'infanzia negata, dove i bambini sono costretti a lavorare fin dalla più tenera età per poter sopravvivere. Secondo il fotografo padovano, è difficile immaginare un riscatto sociale per questi meninos de rua, figli della strada più che delle loro stesse madri. In questa condizione, come sottolinea Fantini, "può anche diventare più comprensibile il fenomeno della violenza, laddove bambini privati dell'infanzia concepiscono il mondo degli adulti come fonte di sofferenza e sfruttamento che spezza il sottile filo della crescita come speranza, legata indissolubilmente al concetto positivo di affettività". È così che a tanti piccoli brasiliani, come Babata, Adelaide, Pedro e Rui, vengono negati i più elementari diritti umani, "in una realtà dove il lavoro è concesso come un dono che non necessita di riconoscimento economico", anche quando questo "dono" comporta mutilazioni alle mani, malattie, spesso una morte precoce nelle miniere di carbone, nelle pietraie, nelle piantagioni di eucalipto o nelle discariche, dove si lotta per accaparrarsi i rifiuti più pregiati.

Eppure, insieme al dolore, le fotografie di Fantini leggono negli occhi di questi bambini anche un'esuberanza gioiosa e incontenibile, una vitalità prorompente che scatta ad ogni minimo pretesto. Le immagini del fotografo padovano colpiscono per la loro bellezza formale e per la sensibilità dei contenuti, riuscendo nello stesso tempo ad appagare lo sguardo e a risvegliare la coscienza. Un reportage toccante e coinvolgente, in grado di sollecitare una memoria che sempre più spesso tende a rimuovere tutto ciò che è lontano, o scomodo. Un atto di coraggio per non dimenticare, attraverso un percorso esistenziale capace, come scrive Fantini, "di trasformare un semplice viaggio in una vera esperienza di vita".

Francesco Fantini nasce a Padova il 21-12-1957. Dopo gli studi al Liceo Artistico di

"Coleta na lixon" (raccolta nella discarica)
Espirito Santo, Vilha velha

I bambini della "carvoerja" (carboneria)
Espirito Santo - dintorni di Pedro Canario

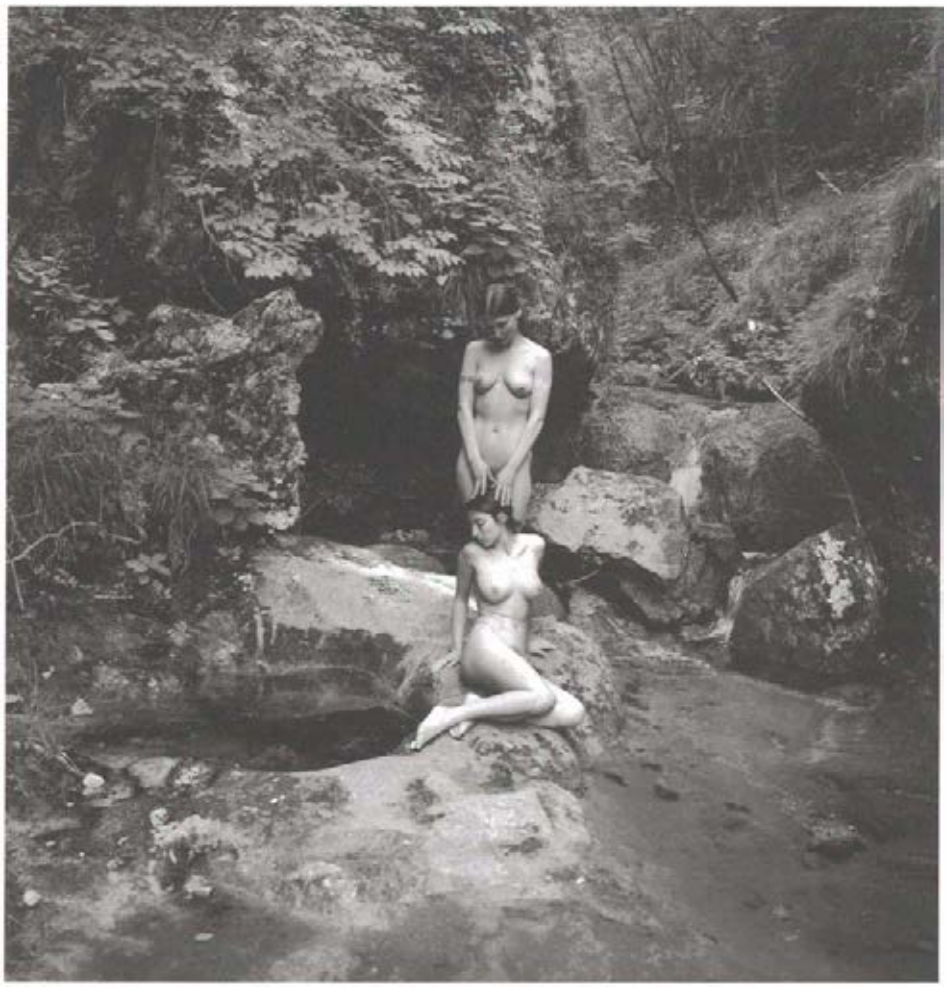
Padova, frequenta il corso di pittura di Emilio Vedova all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove inizia ad occuparsi di fotografia, in particolare nel corso speciale di Fulvio Roiter. Nel 1978 fonda con Antonella Zambon l'Agenzia foto-Graf, svolgendo per un ventennio attività fotogiornalistica con frequentazioni nel settore pubblicitario.
Questo periodo, oltre al lavoro di cronaca con i quotidiani, è caratterizzato dalla realizzazione di reportage in Afghanistan, Pakistan, India, Kenya, Marocco, Turchia, Portogallo e Nord Europa. Nel 1979 dirada le collaborazioni con la stampa quotidiana; si occupa in particolare di nuove tecnologie, fotografia digitale, oltre all'approfondimento delle tradizionali tecniche in bianco e nero, senza rinunciare al reportage, ma indirizzandolo alla produzione di servizi di impegno sociale. Oltre a varie pubblicazioni nelle maggiori testate italiane ed estere, realizza alcune esposizioni quali: "DiversaMente", reportage realizzato all'interno dell'ex Ospedale Psichiatrico di Padova; "Pagine Illustrate", reportage di immagini e testi in Scozia. L'ultima esposizione realizzata riguarda un reportage che documenta la realtà delle popolazioni Kurde del Nord dell'Iraq, pubblicato su "Specchio", supplemento del quotidiano "La Stampa". Alla pubblicazione sono seguite mostre in vari Comuni, affiancate da dibattiti ed incontri con i cittadini. Dopo la realizzazione di un reportage realizzato in Brasile sul tema del lavoro minorile, pubblicato da "il Venerdì", supplemento del quotidiano "La Repubblica", è stata allestita la mostra "Schiavi della vita" a Padova.
Il reportage sul lavoro minorile in Brasile è valso all'autore l'assegnazione del premio speciale per il giornalismo nel corso del XVII premio Ernest Hemingway. Per la prima volta nella storia, il premio Hemingway ha deciso di premiare un fotoreporter: le immagini spesso parlano più delle parole scritte. E proprio il racconto visivo di Fantini sul lavoro minorile in Brasile è riuscito a dare l'idea di quanto un reportage possa narrare una situazione, un'atmosfera, un dramma.
Dice Fantini: "In un mondo dominato dalle immagini, spesso il nostro sguardo attraversa la realtà senza riuscire a vedere". È proprio a questa capacità di "vedere" attraverso le sue fotografie, a questa possibilità di non perdere la tradizione del reportage fotografico come strumento di riflessione e di analisi che il premio Hemingway ha voluto conferire il giusto riconoscimento.
Ha accompagnato la mostra un catalogo edito da Print House con testi di Francesco Fantini, Gaetano Farinelli, Enrico Gusella.

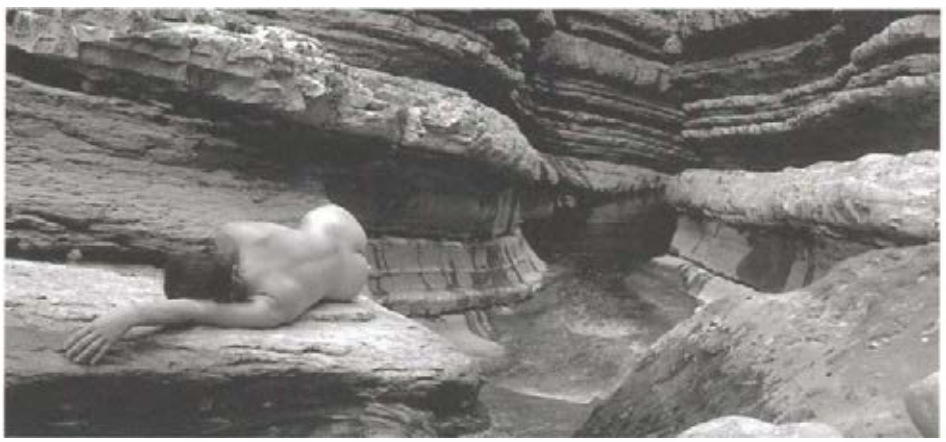
Favela degli "Algados"
Salvador de Bahia

EVA Acque, paesaggi e sensualità. Fotografie di Mario Vidor

un libro e 23 mostre
per un evento internazionale.

L'acqua, verso il fuoco, dentro la terra oltre l'aria. Dei quattro elementi naturali l'acqua rappresenta un segno di fertilità, abbondanza e serenità.
Ma l?acqua è anche l'elemento che Mario Vidor, fotografo trevigiano, rilancia attraverso una poetica legata non solo alla natura, all?ambiente e al territorio ma, anche, alla possibile identità dell'uomo, alla vita delle forme quale sintesi dei rapporti tra oggetti (l?acqua, le rocce) e soggetto (la donna).
EVA. Acque, paesaggi e sensualità ovvero le fotografie di Mario Vidor raccolte in un volume e in un evento espositivo internazionale, in cui l'artista trevigiano coniuga caratteri ambientali e poetiche letterarie, la passione e il desiderio, la forza e l'energia, secondo un percorso che si sviluppa, il prossimo 13 ottobre 2001, attraverso 23 città: in Italia a Solighetto (Villa Brandolini), Bibbiena (Palazzo Comunale), Casale Monferrato (Teatro Comunale), Cesano Boscone (Centro Culturale Villa Marazzi), Jesolo (Palazzo dei Congressi), Marghera (Auditorium Monteverdi), Masone (Museo Masone), Massa Marittima (Sala Maggiore della Misericordia), Napoli (Caffè Letterario), Palermo (Libreria Dante), Pontremoli (Palazzo Comunale Salone del Quattrocento), Roma (Palazzo della Ragione), Torino (Galleria FIAF), e all'estero ad Albona Croazia (Museo Popolare), Graz Austria (URANIA Fotogalerie Am EisernenTor), Monterey Mexico (Escuela de Fotografie), New York U.S.A. (Museum of Modern Art), Parigi - Francia (Galeries Lafayette), Pinguente Croazia (Museo Civico), Rovigno Croazia (?BATANA? Photo Art Gallery), Schwerte - Germania (Stadtbücherei Schwerte), Skofja Loka - Slovenia (Museo di Skofja Loka), Vinnitsya Ukraina (Kotsivbinsky Museum).





LIBRERIE DOVE SI PUÒ ACQUISTARE "FOTOSTORICA"

Libreria Einaudi
Via Coroneo, 8, 34133 **Trieste**

Libreria Minerva
Via S. Nicolò, 20, 34121 **Trieste**

Libreria Antonini
Via Mazzini, 16, 34170 **Gorizia**

Libreria Tarantola
Via Vittorio Veneto, 20, 33100 **Udine**

Libreria Moderna Udinese
Via Cavour, 13, 33100 **Udine**

Libreria Friuli
Via dei Rizzani, 1/3, 33100 **Udine**

Libreria Rinascita
Via G. Verdi, 48, 34074 **Monfalcone (GO)**

Libreria Tarantola
Via Roma, 27/A, 32100 **Belluno**

Libreria Sovilla
Corso Italia, 118, 32043 **Cortina d'Ampezzo (BL)**

Libreria Pilotto
Via Tezze, 18, 32032 **Feltre (BL)**

Libreria Minerva
Piazza XX Settembre, 22/A, 33170 **Pordenone**

Libreria Al Segno
Via del Forno, 2, 33170 **Pordenone**

Libreria Canova
Via Calmaggiore, 31, 31100 **Treviso**

Libreria Marton
Corso del Popolo, 40, 31100 **Treviso**

Libreria Canova
Via Cavour, 6/B, 31015 **Conegliano (TV)**

Libreria Quartiere Latino
Via 11 Febbraio, 34, 31015 **Conegliano (TV)**

Libreria Mondadori
Piazza Insurrezione, 3, 35139 **Padova**

Libreria Feltrinelli
Via S. Francesco, 7, 35121 **Padova**

Libreria Pangea
Via S. Martino e Solferino, 106, 35141 **Padova**

Libreria Draghi
Via Cavour, 17/19, 35139 **Padova**

Libreria Galla 1880
Corso Palladio, 11, 36100 **Vicenza**

Libreria Palazzo Roberti
Via J. da Ponte, 34, 36061 **Bassano del Grappa (VI)**

Libreria La Bassanese
Via J. da Ponte, 41, 36061 **Bassano del Grappa (VI)**

Libreria Ghelfi Barbato
Via Mazzini, 21, 37121 **Verona**

Libreria Rinascita
Corso Porta Borsari, 32, 37121 **Verona**

Libreria Cortina
Via A. Mario, 10, 37121 **Verona**

Libreria Goldoni
Calle dei Fabbri, 4742/43, 30124 **Venezia**

Libreria Feltrinelli
Via Ugo Foscolo, 1/3, **Milano**

Libreria Feltrinelli
Corso Buenos Aires, 20, **Milano**

Libreria Feltrinelli
Via Manzoni, 12, **Milano**

Libreria Feltrinelli
Via Mazzini, 20, **Brescia**

Libreria Leggere
Via Don L. Palazzolo, 21, **Bergamo**

Libreria Feltrinelli
Via Cerretani, 30, **Firenze**

Libreria Marzocco
Via Martelli, 6, **Firenze**

Libreria Feltrinelli
Via Banchi di Sopra, 64/66, **Pisa**

Libreria Feltrinelli
Piazza Ravegnana, 1, **Bologna**

Libreria Feltrinelli
Via Battisti, 17, **Modena**

Libreria Fiaccadori
Via Al Duomo, 8, **Parma**

Libreria Feltrinelli
Via XX Settembre, 233/r, **Genova**

Libreria Feltrinelli
Piazza Castello, 17, **Torino**

Libreria Feltrinelli
Via V. Emanuele Orlando, 75, **Roma**

Libreria Montecitorio
Piazza Montecitorio, 59, **Roma**

Libreria Feltrinelli
Via S. Tommaso d'Acquino, 70, **Napoli**

Libreria Guida A
Via Port' Alba, 20/22, **Napoli**

Libreria Il Manifesto
Via Tomacelli, **Roma**

Cierre Distribuzione Editoriale
Via Ciro Ferrari, 5 - 37060 Caselle di Sommacampagna - Verona
tel. 045/8581820 fax 045/8589609 - www.cierrenet.it - E mail: distribuzione@cierrenet.it

Per abbonarsi

Si può sottoscrivere l'abbonamento a 6 numeri della Rivista, a partire dal numero di dicembre 2000, versando L. 95.000 a mezzo assegno bancario/circolare o con bonifico sul c/c n. 185051 presso Banca Popolare di Vicenza, ABI 5728 - CAB 12000.

Per informazioni

SVE - Tel. e Fax 0423.870207 - Indirizzo e-mail: fotostorica@libero.it - http: \\www.fotostorica.it

AUTO-RITRATTI

un progetto fotografico di Francesco Morandin

Le persone che appaiono in queste immagini si sono auto-ritratte usando un piccolo flash che facevano scattare una volta decisa la loro posizione.
Erano assolutamente liberi di fare ciò che volevano, l'unica condizione era di puntare la luce verso l'obiettivo della macchina che si trovava di fronte a loro.
Potevano controllare le foto immediatamente visto che sono state fatte con un apparecchio digitale; attaverso un piccolo monitor rivedevano le immagini e decidevano se andavano bene o meno.
Il concetto della fotografia pensata e creata dal soggetto è evidenziato dal bagliore di luce che sembra essere generato dai modelli stessi.
Un autoritratto molto intimo fatto da persone nude per potersi liberare, il più possibile, da ogni maschera o filtro; posando di fronte a se stessi.

Francesco Morandin, *trent'anni, veneziano della provincia, si dedica alla fotografia da quando aveva vent'anni, letteralmente folgorato da questo mezzo espressivo tanto da trasferirsi a Milano per seguire un corso biennale, mantenendosi agli studi con un lavoro di assistente in uno studio fotografico.*
Riesce a trovare lavoro in una agenzia fotografica londinese e trascorre nella capitale inglese circa un anno, facendo esperienza di foto-giornalismo anche se la sua mansione primaria era di archivista e ricercatore. Ma Londra non ha il mare ed il tempo è alquanto deprimente per non parlare del costo della vita.
Francesco decide allora di fare ritorno a Venezia, lavora saltuariamente per la moda e per alcune riviste turistiche finché, con un clamoroso colpo di fortuna, entra a Fabrica, il centro per l'immagine e la comunicazione della Benenon, dove si occupa delle varie realizzazioni fotografiche.
In parallelo continua la sua ricerca personale che lo porta a realizzare varie mostre in Italia (Milano, Modena, Roma e Bologna) e all'estero (Francia e Turchia) e a pubblicare le sue immagini su riviste di settore.

Mostre
"Besozzo, fotografie del paesaggio" (June '94- studio Marangoni, Florence)
"Portraits" (July-August '94; Fotomatica, Treviso) -personale
"Portraits" (June '95; Foto-grafia, Treviso) (personale)
"Dieci fotografi in villa" (September '95; Conegliano, Treviso)
"Concorso R. Pezza" (November- December'95, schocl "R.Bauer", Milan)
"Es-senza" (November '96 - Spazio Canoniche Nuove, Treviso)
"Puor l'istant" (July '97- Niort, France)
"Modena per la fotografia" (May - June '99, Modena)
"Istanbul photo - festival" (October ~oa - Istanbul, Turkey)
"Auto-ritratti" (Feb.- Mar. '01, Odradek Gallery, Rome) - personale
"Auto-ritratti" (Mag. - Giu. '01, Piccolo Formato, Bologna) - personale -

Meneghetti, designer

di Marco Lampreda*

Benchè Meneghetti sia innanzitutto un pittore, la vastità dei suoi interessi, muovendo dalle arti maggiori (il disegno, la scultura e la architettura), spazia sino alle musica al teatro e al design. Meneghetti coltiva il design dai primi anni Settanta, cercando di unire la semplicità della forma alla eloquenza del rnessaggio. È il problema della comunicazione. e con esso l'artista veneto ha dovuto spesso fare i conti.
Nel design Meneghetti ha dovuto ogni volta far convergere tutte queste indicazioni insieme, per creare un oggetto modemo ma sicuro e rassicurante, bello ma adeguato ad una casa borghese. Ha studiato e commercializzato così centinaia di progetti, puntando assai spesso su materie trasparenti, come il plexiglas e il vetro, oppure superfici lucide come il metallo e ancora, su materiali naturali quali il legno, il marmo e la ceramica in tutte le possibili finiture e calori. Il disegno industriale è forse l'unico campo delle arti in cui Meneghetti abbia espresso una inclinazione al divertimento. Ha disegnato per esempio una lampada nella quale ogni luce può esser spostata assai semplicemente a comporre scritte, numeri o qualsiasi altra forma. Si è impegnato in attrezzi sportivi, a partire dagli scarpani per lo sci (Garmont), in portaoggetti con il profilo e la dimensione di una donna vera (la fortunata "Maitresse", realizzata in una miriade di varianti) e persino in completi tavoli per il gioco, che si ricompongono con pochi gesti in un cubo (che è da solo una bella scultura, sul modello del mobilio minimalista di Sol LeWitt) oppure per portare un ultimo esempio, in ricchissime scrivanie dove resine vegetali percorrono cristalli perfetti emulando i riflessi dell'oro.

Oggetti illuminati? Senza dubbio *oggetti intriganti*. Alla ricerca del senso, è questo il tentativo del lavoro di Meneghetti designer. *L'artista diventa così il comunicatore, l'oggetto il comunicativo, le opere pittoriche il comunicante*. L'oggetto di design elevato a opera d'arte. Introspezioni per cercare l'anima del designer, dell'oggetto, della fabbrica, della comunicazione. Scavare dietro l'oggetto prima che il soggetto arrivi al fruitore nella veste pensata per instillare subdoli bisogni di possesso: il desiderio. Non più rapporto oggetto-uomo ma anima-oggetto-uomo.

Renato Meneghetti *nasce nel 1947 a Rosà di Vicenza e lavora sia nella fortezza di Ezzelino da Romano, dove è vissuto in giovinezza, sia nelle diverse ville palladiane che ha restaurato e abitato. Dopo i primi interventi presentati negli anni Sessanta da amici e artisti come Munari, De Chirico, Fontana, ha interrotto ogni rapporto con il "sistema dell'arte" e non presta opere se non a istituzioni pubbliche o musei. Predilige la pittura, non ama esibirla. Si è impegnato senza regolarità anche in altre espressioni come la musica (Biennale di Venezia 1982), il cinema (Biennale di Venezia 1983), la scultura e il design (Biennale di Malta 1997).*

Renato Meneghetti *was born in Rosà di Vicenza in 1947 and works now in the fortress of Ezzelino da Romano, where he lived as a child, now in the various Palladian villas he has restored and lived in. After the first works presented during the Sixties by friends and artists such as Munari, De Chirico and Fontana, he broke off all relations with the "art system" and will only loan his works to public institutions or museums. He has a prediliction for painting but does not like to exhibit these works. He has also experimented occasionally with other artistic expressions, such as music (Biennale di Venezia 1982), cinema (Biennale di Venezia 1983), sculpture and design (Biennale di Malta 1997).*

* Testo tratto dalla monografia *Meneghetti designer*, edita da Skira.

Convegno "La fotografia Italiana, bilanci e prospettive" - Pordenone, 4 ottobre 2001 Auditorium della Regione Friuli Venezia Giulia

"La fotografia italiana: bilanci e prospettive" è questo il titolo del convegno che si è svolto giovedì 4 ottobre a Pordenone. promosso dal CRAF e dalla Provincia di Pordenone, promosso dal CRAF e dalla Provincia di Pordenone e con il patrocinio della Fondazione CRUP. Si trattava di affrontare un insieme di problematiche non solo di carattere storico e specialistico, ma che sono altrettanto attuali, al punto che una apposita tavola rotonda ne ha visto discutere gli operatoti dei mass media. Altrettanto significativa la presenza della storica newyorkese della fotografia Naomi Rosenblum, autrice di libri fondamentali per la storia della fotografia (con lei era presente anche il marito Walter Rosenblum, il grande fotografo che fu anche assistente di Lewis Hine e di Paul Strand).
Il convegno, si è aperto con un intervento del Presidente della Provincia e del CRAF Elio De Anna, seguito da una introduzione di Italo Zannier, docente di storia della fotografia all'Università Cà Foscari di Venezia, quindi gli interventi di Claudio De Polo, Presidente dell'Alinari di Firenze e di Naomi Rosenblum.
La seconda parte del convegno, è stata dedicata alla Fotografia e mass-media.
Il giornalista e fotografo Piergiorgio Branzi ha coordinato i diversi interventi - Piero Raffaelli "D", La Repubblica delle Donne, Anna Detheridge del Sole 24 Ore, Claudio Erné, Il Piccolo, e Sabrina Zannier, Il Messaggero Veneto.
Il convegno ha inteso mettere a fuoco le molte e diverse problematiche relativamente ad una disciplina culturale, come appunto la fotografia, che è nello stesso tempo opera e medium ed in ciò è arrivata ad essere uno dei linguaggi sui quali sono maggiormente fondate le società contemporanee.

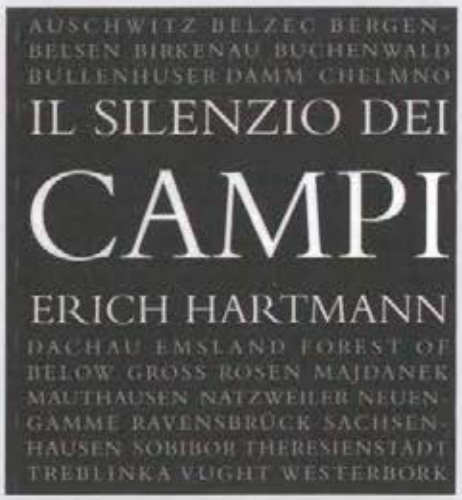
Silvio Maria Buiatti
Lago alpino
1930 ca.
(Civici Musei, Udine)

Introduzione di Elio De Anna
Presidente della Provincia di Pordenone e del C.R.A.F.

Nel mio intervento, cercherò di sottolineare tre punti che ritengo fondamentali per la vita del CRAF di Spilimbergo. Centro che in tutti questi anni ha portato avanti con la presenza del Prof. Italo Zannier attività ed iniziative culturali di tutto rispetto.
Ciò si è reso possibile anche grazie al sostegno dato dal Vice presidente del Consiglio Regionale del FVG Matteo Bortoluzzo, che ha permesso di accreditare il CRAF presso la Regione, riconoscendogli dignità in Legge Finanziaria Regionale.
Questo convegno odierno, va anche inteso come momento di incontro tra quella che è l'attività del CRAF – ed in particolare della sua rassegna espositiva Spilimbergo Fotografia, della quale cito per l'anno in corso la Mostra *Sperimentalismo Fotografico in Italia*. 1970-2000 – con il più ampio mondo della fotografia stessa e di chi vi opera nella stampa come nell'insegnamento o ancora nello studio.
Spiace che per motivi di Senato Accademico non possa essere presente oggi il Prof. Arturo Carlo Quintavalle, tuttavia ci potrà essere più spazio per la vera e propria lezione di Naomi Rosemblum sul rapporto tra la fotografia umanistica negli Stati Uniti e in Italia.
È questa di Naomi Rosemblum una presenza che ci onora.
Un annuncio molto importante e che poi verrà confermato anche dal Comm. De Polo, Presidente della F.lli Alinari di Firenze, riguarda la volontà della stessa Alinari ad entrare in un meccanismo di partnership tra pubblico e privato che sarà avviato con la regione Friuli Venezia Giulia attraverso il CRAF che diventa così il punto di riferimento e il braccio operativo della fotografia nella nostra regione.
Personalmente posso dire che abbiamo già avviato questo processo: in una prossima assemblea straordinaria del CRAF decideremo di far entrare come soci anche le Province che hanno peraltro già fatto richiesta, come Udine e Gorizia (ma anche Trieste ha manifestato analogo interesse). Quindi il CRAF diventerà un punto di riferimento molto importante per la nostra regione e in virtù dell'accordo che si andrà a precisare e realizzare, a tutti gli effetti farà squadra in una partnership pubblico – privato che avrà per noi del CRAF il know how dei canali di distribuzione e di promozione di una azienda leader nel mondo e quindi si cercherà di circuitare e veicolare non solo in Italia ma anche all'estero tutta quella ricerca e le mostre prodotte in questi anni.
Allora sotto questo aspetto, un risultato importantissimo di questo convegno che, come dicevo prima dovrà fare la sintesi tra attività di ricerca e le mostre – su cui non voglio dilungarmi – e cosa pensa poi il mondo, mi riferisco in modo particolare anche agli studenti che sono presenti in forze oggi, e questo ci spinge ad andare e ad approfondire un rapporto con l'università, ma non solo con l'Università di Udine, ma anche con il Consorzio Universitario di Pordenone che è presente nel CRAF e che in questi anni si è impegnato in questa direzione, per introdurre la possibilità di una ricerca sulla fotografia che colleghi e coniughi il mondo accademico universitario e la didattica con la ricerca.
Ecco che allora CRAF, *Spilimbergo Fotografia*, l'attività istituzionale di acquisizione e conservazione dei fondi fotografici, la divulgazione della cultura delle fotografie e delle mostre e questo convegno fa da sintesi, aprono la strada verso il mondo universitario per creare le condizioni tali da consolidare iniziative formative adeguate.
Infatti se è già una realtà il corso triennale di laurea per Tecnico Multimediale avviato a Pordenone, accanto a questo verranno sviluppate ulteriori iniziative – dai corsi

Copertine di alcuni volumi editi dal C.R.A.F.

BUDAPEST MILLENOVECENTOCINQUANTASEI
MARIO DE BIASI
QUADERNI DEL CRF . 2



post diploma agli stages in Musei ed Istituzioni affrontando appunto le questioni della fotografia come bene culturale.
Ultima cosa la voglio dire come Presidente della Provincia di Pordenone più che come Presidente del CRAF.
La Provincia crede molto in questo accordo Alinari – CRAF – Regione Friuli Venezia Giulia, ed è disposta anche ad investire in questo.
Ricordo che in Provincia di Pordenone stiamo investendo sulla "casa Pasolini" a Casarsa, sul Museo della Civiltà Contadina *Diogene Penzi* di San Vito al Tagliamento, investiamo anche in altre realtà della cultura, ma vorremmo portare con questo accordo con l'Alinari la fotografia al livello di tutte le espressioni artistiche e questo accordo ci permetterà oltretutto di aprire un altro discorso, un altro dialogo a livello nazionale.
Un ringraziamento va infine alla Fondazione CRUP che sostiene anche la Galleria John Phillips e *Annamaria Borletti* di Villa Ciani di Lestans, permettendo così di far esporre annualmente diversi giovani e promettenti autori.

Schema dell'intervento di Italo Zannier, nell'introduzione al Convegno.

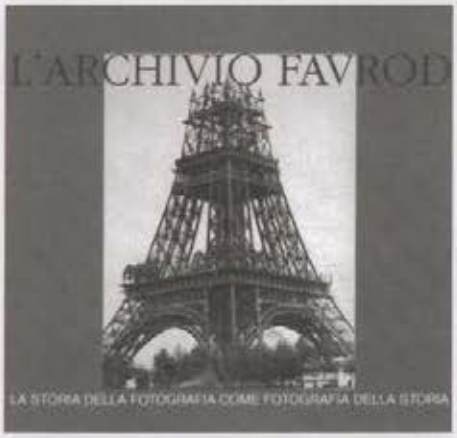
- Nel mentre a fotografia modifica la sua identità storica, trasferendosi dalla fotochimica alla fotoelettronica (un passaggio epocale dell'"Età dell'Iconismo", iniziata, come si sa, nel 1839 con l'annuncio parigino di
Daguerre), sembra indispensabile considerare i rischi di una visione archeologica della fotografia classica che, in Italia specialmente, viene tuttora considerata un evento culturale secondario rispetto alle altre arti, e quindi scarsamente tutelato, anche a livello istituzionale.
È un "lamento" annoso e anche noioso, il mio, ma insopprimibile; credo di averlo iniziato circa cinquant'anni orsono, durante i primi balbettamenti, non soltanto miei, e gli entusiasmi per una "cultura della fotografia", che nel dopoguerra trovava spazio nelle riviste amatoriali, ma di un colto amatorismo, quali "Ferrania"(c'era un intellettuale come Guido Bezzola, alla direzione), "Fotografia" (con Ezio Croci), "Diorama" (con Enrico Genovesi)

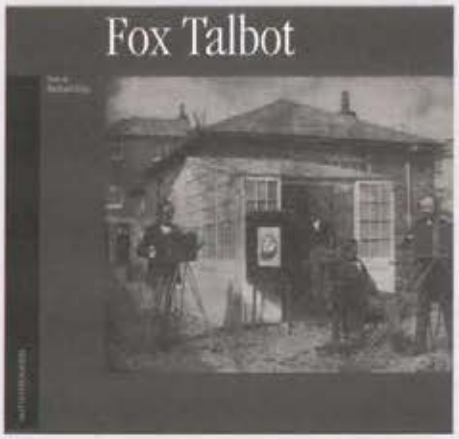
- In Italia però, nonostante tutto, da allora si è prodotto moltissimo, si e lavorato spesso con tenacia e rigore, per costruire e memorizzare la storia della nostra fotografia, che è stata ed è sicuramente di grande rilievo, anche nel contesto internazionale. Si tratta però di una produzione spesso underground, poco diffusa e sconosciuta in altri ambienti culturali (e spesso anche agli addetti alla disciplina); una produzione, inoltre, circoscritta all'Italia e raramente esportata a grande livello, con adeguate traduzioni. All'estero - nonostante qualche provinciale trionfalismo, che confonde la qualità di una Galleria con quello della città che la ospita: New York o Los Angeles – siamo poco conosciuti, siamo tra le ultime "squadre", eppure possiamo contare su una produzione, non soltanto vasta, ma significativa e spesso sublime; nell'800, gli Alinari furono i piu importanti fotografi d'arte del secolo, e poi il conte Primoli (l'"avessero avuto i francesi", mi diceva John Phillips, fotografo di "Life" e grande ammiratore del nostro fotografo *fin de siécle*); e poi i Bragaglia, Guido Rey, Mario Castagneri... e Cavalli, Vender, Finazzi, Monti, Giacomelli, Roiter... Ghirri, Fontana, Migliori, Jodice, Guidi, Gioli...; ma l'elenco rischia inevitabilmente di essere stupidamente parziale, perchè sono decine i "grandi" fotografi italiani, senza che in questo caso la parola "grande" sia intesa come una facile concessione, che ad altri forse non si attribuirebbe. Si distingue recentemente l'iniziativa di "Linea di confine", nei paraggi di Reggio Emilia, progettata da Paolo Costantini, con Guidi e Guerrieri, definita però in una specifica ideologia minimalista, un po' integralista, ma di respi-

ro veramente internazionale.
- Le ricerche di storia della fotografia sono state molteplici e spesso di notevole rigore filologico; da quelle antesignane di Enrico Unterveger o Silvio Negro – poi precisate da Lamberto Vitali –, a quelle di Turroni, Donzelli, Racanicchi, Settimelli, Chini, Becchetti, Miraglia, Bertelli, Schwarz, Quintavalle, Cesare Colombo, Faeta,... e l'effervescente Gilardi... e l'indimenticabile Paolo Costantini..., fino a Valtorta, Chiaramonte, Mussini, Maffioli, Marra, Barbaro, Tomassini, Morello... Anche il nostro giornalismo "sulla fotografia" non va dimenticato (da Scimé a Colin, da Lefévre a Rebuzzini, Mutti, Attilio Colombo...); e poi le riflessioni di semiologi, sociologi, antropologi, tutti a cercare nella fotografia suggerimenti e stimoli nuovi. Va pero anche segnalato il coevo dilettantismo, l'improvvisazione, e tanta approssimazione filologica, che spesso caratterizza molte pubblicazioni apparentemente importanti e di grandi editori, raramente controllate e verificate nei termini storici e tecnici. Le riviste del settore, sono generalmente dedicate ai fotoamatori (a una nuova specie di fotoamatore, più dopolavoristico che in passato, quando fotoamatori erano i Cavalli o i Finazzi...); riviste che alimentano più di altri la pubblicità della fotografia quotidiana turistica e con aneliti artistici, mentre le rarissime ("Fotologia", "Fotostorica" "AFT", e poi ?) pubblicazioni periodiche che si occupano della cosiddetta "cultura della fotografia', stentano a trovare, innanzitutto pubblicità, e spazi di lettura e di interesse più ampio e interdisciplinare; introvabili persino nelle biblioteche universitarie, dove d'altronde è difficile trovare anche i volumi fondamentali sulla storia e la letteratura sulla fotografia.

- Nel frattempo, dopo le grandi rassegne storiche del 1979 e del centocinquantenario dell'invenzione (1989)) sono sorti Centri e Fondazioni impegnate anche sul versante della fotografia; si è qualificato il Gabinetto Fotografico Nazionale (Bertelli, Miraglia...), è sorto il CIAC, fondato da Quintavalle all'Università di Parma, cui sono seguite tante imitazioni, non sempre affidabili, nonostante le denominazioni (autoattribuite, o concesse dalle Istituzioni delegate?) di Centro Nazionale o Internazionale, titoli che sembrano offrire garanzia, ma quanta ne offrono veramente? Ci vorrebbe un organismo "di controllo", se non di censura, che in altri settori culturali è comunque stabilmente praticata.

- All'estero, dicevo, siamo poco conosciuti, intendo per la Fotografia (assai di più per la gastronomia); ma molti personaggi eccellenti, anche tra gli studiosi di questa disciplina, vengono volentieri in Italia, dove è assicurata una buona vacanza e tanta ospitalità. Quasi come una "pacca sulla spalla", ci dicono che siamo "bravi', ma poi, al rientro oltralpe o oltreoceano, si dimenticano di noi; in effetti siamo gli unici a non essere ancora entrati, ad esempio, nel grande collezionismo; sembra essere noto (e acquistato) soltanto il caro Mario Giacomelli.
Anche negli Archivi americani è l'unico fotografo italiano veramente presente (altri sono nel sottoscala, o con una presenza sporadica al primo piano, salvo qualche eccezione: Wulz, Jodice, Ghirri, Berengo-Gardin, Migliori, Veronesi... Molti vorrebbero le fotodinamiche dei Bragaglia...; peccato che non esistano più originali.
Da un po' di tempo, giungono in Italia galleristi più o meno importanti, soprattutto da New York, e frequentano vedove e grandi vecchi; acquistano per poche lire fotografie "vintage", ed esportano a volte veri patrimoni, e comunque lotti di immagini che sono le più significative degli autori.
Non collezionano, ma rivendono "a spizzico", ed è una diaspora di immagini che difficilmente in futuro sara ricomponibile.
In Italia abbiamo goduto della prima Galle-





ria specifica europea di fotografia, "Il Diaframma" dell'amico Lantranco (ecco. Lanfranco Colombo è invece conosciuto ovunque; egli in qualche modo ha rappresentato la fotografia italiana nel mondo, con il suo entusiasmo). Lanfranco Colombo ci ha fatto inoltre conoscere, dal 1967, alcuni tra i più importanti e avanzati fotografi del mondo; gliene siamo grati.
Qualche altra galleria è fiorita in questi ultimi anni, non sempre "pura", intendo specifica della fotografia, e non sempre gestita da chi "se ne intende".
Eccelle "Photology" di Faccioli; un po' troppo esterofila forse, ma speriamo che anche i nostri giovani talenti riescano a trovare lì uno spazio adeguato, e ad entrare nel circuito internazione, magari in attesa che gli stessi maturino (e di giovani straordinari ne abbiamo: Biasiucci, Campigotto, Zanta, Bongiorno...)
È necessario promuovere con energia la nostra fotografia all'estero, anche con le pubblicazioni editoriali, però selezionate e in lingua, il che non accade di frequente e con la sistematicità necessaria.
La mia "Storia della fotografia italiana" di Laterza (per mediocre che sia, è pero l'unico titolo specifico, e con un indice di autori) non ha avuto, nonostante le richieste, una traduzione in inglese; anzi,le ultime quattrocento copie sono state inviate al macero dall'editore, per esigenze di magazzino!

- Le Università! Sino all'anno scorso, sono stato per oltre trent'anni, l'unico professore di ruolo di Storia della fotografia (ora c'è anche Marra, a Bologna); ma molte Università stanno ora attivando corsi di questa disciplina, senza il "coraggio" di avviare veri e specifici concorsi, coprendo invece l'insegnamento con i soliti "contratti", sottopagati e senza prospettive per i docenti, che oltretutto non sempre sono di "chiara fama".

- Gli Archivi: in Italia si contano a centinaia (probabilmente a migliaia, se si considerano anche quelli di Biblioteche, Soprintendenze, Musei, Università, ecc.); ma il personale competente per la tutela, ecc., è scarso e non sempre competente, ma soprattutto non c'è attenzione per questo "bene culturale" duplice, ossia "bene" come testimonianza e documento, e "bene" per se stesso, nella sua qualità estetica e oggettuale.
All'"Opificio delle pietre dure" di Firenze, delegato un paio d'anni fà dal Ministero, come scuola e latoratorio di restauro per i vari "beni", non è contemplato però il restauro della fotogratia, che non è neppure nominata nella legge: l'ex direttore Prof. Bonfanti, dandomi ragione, rispose però a una mia lettera sul "Giornale dell'Arte", dicendo che in Italia non ci sono competenze al riguardo. Ma proprio perciò sarebbe stata un'occasione anche per istituire una seria scuola; ma ci sono soltanto corsi coperti sporadicamente da iniziative private, all'Alinari come al Craf e cosivvia.
Non è sufficiente l'appassionata attività di Silvia Berselli, quasi la sola a dare garanzie.
A Venezia, il Museo Fortuny, che realizzò alcune significative rassegne di fotografia, avrebbe potuto divenire un Centro internazionale importante, anche in questo settore, è tutto sfumato, alla veneziana.
- Il collezionismo è ancora quello dei mercatini, se si escludono rare iniziative private, come quella straordinaria di Alinari, merito del suo Presidente Claudio de Polo, che da oltre un decennio ha affrontato questo problema, acquisendo fondi e lotti fondamentali per la storia della fotografia, non soltanto per quella italiana, componendo un insieme di oltre tremilioni di immagini.
Soltanto l'ipotesi di un collezionismo privato, fece però scandalo nel 1979, al tempo della grande sagra veneziana della fotografia (si diceva: "la fotografia e di tutti"! Ma è un'utopia sottrarla al "sistema delle arti", che prevede il collezionismo, il quale a sua volta sollecita studi seri e convincenti...); se in Italia non ci fossero stati i collezionisti privati, come Becchetti o Malandrini, avremmo perso un patrimonio importante, anche dal punto di vista iconografico e storico-storico.

- I Musei? Quello Alinari, ora in riordino per una nuova sede, è l'unico ad avere affrontato il problema dell'informazione storica della fotografia, con immagini e strumenti.
A Parma ci dovrebbe essere quello del CIAC, che nel frattempo ha accumulato un'enorme quantità anche di fotografie; qua e là si progettano e si annunciano "Musei"; speriamo...
A Padova (ma è stata anche questa una iniziativa "privata"!) c'è un bel Museo sul "precinema", costruito con la collezione Minici-Zotti...

- Biblioteche di fotografia: se si esclude quella "privata" dell'Alinari (14.000 volumi), e poche altre (anche la mia, di 7.000 volumi), sempre private e quindi non consultabili, gli scaffali di volumi di fotografia nelle Biblioteche pubbliche sono perlopiù sguarniti e si limitano a poche centinaia, spesso soltanto cataloghi di mostre o monografie degli autori più famosi: i soliti Adams, Cartier-Bresson, Newton, Mapplethorpe, Capa...
Prospettive
Dopo questa forse troppo 'apocalittica' disanima (oltre che incompleta e superficiale, come può esserlo in una "introduzione" a un convegno) di ciò che è stato fatto, sono in parte ottimista nel futuro della fotografia in italia, se si affrontano pero due progetti:
A- "imporre" al Ministero dei Beni Culturali l'attivazione di un Dipartimento specifico della fotografia, come in Francia, sottraendola al connubio, spesso perdente, con altre discipline; "la Fotografia è la Fotografia" e va considerata per se stessa, non tra i "beni cartacei". L'attuale sottosegretario Vittorio Sgarbi, conosce e ama la fotografia e spero che si attivi con passione anche in questa direzione, oltretutto gratificante e ovviamente aperta come mass medium tecnologico nel futuro.
B- Far rivivere l'antica e gloriosa Società Fotografica Italiana, fondata a Firenze nel 1889, e affidata allora alla presidenza dell'antropologo Paolo Mantegazza; la Società, che era nata sull'esempio francese e inglese, sfiorì al tempo della prima guerra mondiale, ma ne rimane una traccia straordinaria per impegno scientifico, nel "Bullettino", opera fondamentale per la storia della nostra futografia (la rivista di Alinari "Fotologia", da qualche anno sta ripubblicando una sintesi e tutti gli indici, a disposizione quindi degli studiosi e degli studenti).
In Francia, la Société Française de Photographie è tutelata e sovvenzionata dal Ministero della Cultura, con una magnifica sede, il personale, alcune rigorose pubblicazioni e una continua attività di tutela della fotografia; in Italia oltretutto, una simile Società (non si ironizzi su questo termine così ottocentesco e romantico, rispetto a Centro o Fondazione...), potrebbe essere un fulcro centrale per ogni altra attività sulla fotografia, un luogo in grado di offrire, si spera, garanzie di scientificità e di promozione internazionale. Grazie.
Italo Zannier

LA FOTOGRAFIA UMANISTICA IN ITALIA E NEGLI STATI UNITI

di Naomi Rosenblum
(una sintesi della redazione)

Sono venuta in Italia in occasione della mostra della "Photo League" attualmente al centro Candiani a Mestre. "Photo League" esistita fra il 1936 e il 1952 era dedicata alla rappresentazione della vita delle classi operaie ai margini della città di New York.
(Rosenblum. Gipsy Children)
Negli Stati Uniti questo approccio faceva parte di un più grande movimento conosciuto come Realismo Sociale.
Realismo Sociale includeva artisti, grafici, scrittori e fotografi. Operò dalla metà degli anni trenta e per tutti gli anni della seconda guerra mondiale.
Negli anni cinquanta la "Photo League" cessò di esistere quale risultato dell'isterismo anti sinistra che divorò gli Stati Uniti.
(Friedlander)
Un certo numero di fotografi cominciò a guardare e considerare la scena americana da una prospettiva che differiva dal vecchio atteggiamento umanistico della "Photo League". Come esemplificato dalla rivista LIFE.
(Frank)
La situazione nell'Europa occidentale verso la fine degli anni quaranta e negli anni cinquanta, quando il neorealismo fioriva, era del tutto diversa. Liberati dopo gli anni di guerra dal dominio fascista, i fotografi sembravano desiderosi di celebrare invece di satireggiare l'umanità.
(Doisneau)
Nella Francia, Robert Doisneau, Edouard Boubat e Sabine Weiss erano fra quelli che usavano le loro macchine fotografiche per dare omaggio alle attività quotidiane degli

Walter Rosenblum

operai e della borghesia.
(Weiss)
Il loro tocco era leggero, anche sentimentale, sorprendentemente piacevole. A Parigi, il loro "focus" era (Doisneau) principalmente sulla scena urbana. Si consideravano parte di un movimento umanistico che celebrava la diversità del comportamento umano nonostante la classe sociale del soggetto.
(Patellani)
I registi di film e fotografi italiani degli anni cinquanta hanno anche loro rivolto la loro attenzione al modo in cui viveva e lavorava la gente ma con un approccio diverso da quello degli umanisti francesi.
(Roiter)
Chiamando questo approccio Neo-realismo, speravano di rivelare aspetti del mondo vero che il fascismo ufficiale fingeva di non conoscere. Intorno agli anni cinquanta, gli "still" fotografi Neo-realisti erano diventati consapevoli della precedente tradizione del documentario sociale del progetto "Farm Security Administration".
(Migliori)
I fotografi italiani intrapresero una specie di indagine antropologica sulla vita di provincia italiana, puntando i loro obiettivi verso quelli che abitavano nei villaggi delle regioni agricole più povere dell'Italia meridionale e in Friuli.
A differenza della F.S.A. la fotografia neo-realista non era finanziata da un programma governativo, e non era centrata in una singola organizzazione come la "Photo League".
(Giacomelli)
Il Neo-realismo, come "Photo League", non aveva una singola distinta ideologia estetica o politica. Da quanto ho dedotto il movimento ammetteva una gamma di idee ed era composto, come notato da Nino Migliori, di "migliaia di realismi".
Gli americani hanno ritratto la povertà urbana e rurale originata dalla Grande Depressione, gli italiani ritraevano gli effetti di questa povertà originati dalla guerra.
(FSA)
Come risultato le componenti economiche e sociali delle immagini assumevano un'importanza maggiore sia per gli americani che per gli italiani.
(De Biasi)
E' importante riconoscere che negli Stati Uniti esisteva una tradizione della documentazione sociale.
(Riis, Hine)
Questo genere di documentazione sociale, eclissato durante la prosperità economica degli anni venti, emerse di nuovo negli anni trenta, questa volta appoggiato dal governo federale e dai governi statali. Le fotografie, erano spesso "close-ups", i primi piani, con un forte richiamo emotivo, esemplificato dal lavoro di Dorothea Lange e Ben Shahn.
(Shahn)
Controllando la composizione e l'illuminazione Walker Evans era in grado di idealizzare le abitazioni decrepite e gli oggetti semplici dei poveri mezzadri.
(Evans)
"Photo League" inizialmente faceva parte del "Film and Photo League" che è stato fondato dal Movimento Internazionale Comunista e cercava di presentare la realtà dal punto di vista del proletariato. Nel 1936 gli "Still" fotografi nella città di New York formarono una diversa organizzazione i cui membri lavoravano quasi esclusivamente nelle vicinanze della città (Engels) dove un gran numero di emigranti e persone di colore si stabilirono dalla seconda parte del 1800 (Siskind).
Per realizzare meglio l'idea di fare un documento sociale, formarono gruppi per esplorare la vita nelle vicinanze urbane in profondità (Harlem Document).
Lavorando nel loro tempo libero, fotografavano all'aperto perché gran parte della vita delle classi operaie si svolgeva nelle strade.
(Levitt)
Fotografare nella strada era anche un riflesso della forte attrazione che la fotografia di strada europea iniziava ad esercitare sui fotografi americani dopo il lancio sul mercato negli anni venti della macchina fotografica "Leica". Durante la seconda metà degli anni quaranta, i membri della Photo League cessarono di fare progetti di gruppo lavorando individualmente. (Dan Weiner) Sid (Grossman) e Walter (Rosenblum).
I neo-realisti erano anche attratti dalla vita di strada (Sellerio)
Sia nei villaggi piccoli che nelle città trovarono soggetti e avvenimenti che narravano una storia della vita fra i settori meno ricchi del popolo. (Donzelli)
Alcuni fotografi descrissero il dramma sociale del l'alcolismo (Pinna).
Le fotografie di Nino Migliori sono quelle che si avvicinano di più alla sensibilità degli americani.
Negli anni cinquanta le immagini di Enrico Pasquali riguardano operai e sindacati, soggetti in gran parte evitati da Photo League e dalla documentazione della FSA.
In conclusione da quello che ho potuto scoprire, c'è stata poca discussione sulle differenze e somiglianze tra il neo-realismo italiano degli anni cinquanta e la documentazione sociale americana degli anni trenta e quaranta. Infatti la fotografia neorealista italiana, soltanto recentemente è venuta all'attenzione di mercanti, storici e del pubblico americano. Mi auguro che altri possano indagare il fenomeno più a fondo.

Naomi Rosemblum

L'intervento del comm. Claudio De Polo, Presidente della F.lli Alinari di Firenze, sarà pubblicato nel prossimo numero assieme alle relazioni dei giornalisti che sono intervenuti:
Gianluigi Colin, Art Director "Corriere della Sera"
Anna Detheridge, "Il Sole 24 Ore"
Piero Raffaelli, Art Director "Donna" di Repubblica
Maurizio Bait, "Il Gazzettino" Venezia
Claudio Erné, "Il Piccolo" Trieste
Sabrina Zannier, "Messaggero Veneto" Udine

Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia
Informazioni: C.R.A.F. - Villa Ciani
33090 Lestans (PN)
tel./fax 0427 91453
http:// www.agemont.it/craf -
email: craf@agemont.it